



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LA MÚSICA EN LA LITERATURA DE  
EUSEBIO RUVALCABA  
ANÁLISIS DE LA  
NOVELA *DESDE LA TERSA NOCHE*

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN LITERATURA MEXICANA

PRESENTA  
FRANCISCO BLAS VALENCIA CASTILLO

ASESORA  
DOCTORA  
MARCELA LETICIA PALMA BASUALDO



Facultad de Filosofía  
y Letras

MÉXICO, D.F. JUNIO DE 2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
Capítulo I.-LA MÚSICA COMO DETONANTE LITERARIO.....	9
Capítulo II.- BIOGRAFÍA, LITERATURA Y MÚSICA.....	19
2.1 Eusebio Ruvalcaba, una biografía mínima	
2.1.1 El entorno musical	
2.1.2 La formación literaria	
2.2 La narrativa como espacio autobiográfico en <i>Desde la tersa noche</i>	
Capítulo III.- REFERENTES MUSICALES EN <i>DESDE LA TERSA NOCHE</i> .....	37
3.1 Referencialidad y sentido	
3.2 El referente musical como prueba retórica	
3.3 El referente musical como caracterizador	
3.4 El referente musical como marca carnavalizadora	
3.5 El referente musical como motivo-tema	
Capítulo IV.- LA ESTRUCTURA MUSICAL COMO ESTRUCTURA NARRATIVA.....	51
4.1 Repetición/tema-motivo	
4.2 Contrapunto narrativo-musical	
4.3 Acorde, armonía y remate	
Capítulo V.- EL MÚSICO, FIGURA POÉTICA.....	69
CONCLUSIONES.....	82
ANEXO 1.- TÍTULOS PUBLICADOS POR EUSEBIO RUVALCABA DE 1977 A 2012.....	87
ANEXO 2.- RESUMEN DE TÍTULOS POR GÉNERO Y CANTIDAD.....	89
BIBLIOGRAFÍA .....	90
DISCOGRAFÍA .....	94

*CON CARIÑO Y  
AGRADECIMIENTO  
INFINITOS PARA MIS DOS  
GRANDES MAESTROS:  
LOURDES PENELLA  
Y  
SAMUEL GORDON*

*Estoy constantemente retornando al hogar, siempre  
retornando a casa de mi padre.*

Novalis

*¿Acaso en alguna ocasión el hombre ha estado en otro lugar  
que no fuera él mismo?*

Gombrowicz

*El dolor provocado por la Belleza es todavía más bello que la  
Belleza misma.*

Keats

*El artista romántico acostumbra a representar un mundo en el  
que él mismo mediante su alter ego, el protagonista, se  
enfrenta al mundo de la realidad.*

Argullol

*Fui educado en Brahms. En casa era lo que se escuchaba todo  
el tiempo [...] En Brahms se repite ese extraño binomio  
vida=obra/obra=vida que parece caracterizar a ciertos  
grandes maestros [...]*

Ruvalcaba

## INTRODUCCIÓN

Eusebio Ruvalcaba es un escritor versátil y prolífico. Ha publicado más de cincuenta títulos entre novela, cuento, poesía, ensayo, crónica, dramaturgia, aforismos y epistolarios. Su importancia para las letras mexicanas radica, fundamentalmente, en que ha logrado fusionar dos campos de la creatividad artística: la música y la literatura.

A lo largo de tres décadas, Ruvalcaba puede jactarse de haber alcanzado un estilo propio, en el sentido en que lo define John Middleton Murry: “*estilo* significa esa individualidad de expresión gracias a la cual reconocemos a un escritor.”<sup>1</sup>

La individualidad literaria de Ruvalcaba se manifiesta en tres rasgos distintivos:

1) Por sus contenidos temáticos. En primer lugar la música, pero también la relación con el padre, las mujeres, la ciudad, la vida nocturna y el alcohol.

2) Por el trasfondo autobiográfico de sus textos, lo cual se ha incrementado con el paso del tiempo.

3) Por la preeminencia de una ética y una estética heredadas del Romanticismo y trasladadas al discurso de la posmodernidad, y

4) Por su coloquial forma de escribir, cuyo mejor ejemplo lo encontramos en su poesía, que puede catalogarse como confesional y conversacional.<sup>2</sup> Hay que tener presente

---

1 John Middleton Murry, *El estilo literario*. México: FCE (Col. Breviarios 46), 1976, p. 10.

2 Samuel Gordon afirma que la poesía confesional se caracteriza por tocar temas personales, amorosos, íntimos, generalmente en primera persona, mientras que la conversacional emplea un lenguaje llano, coloquial y desprovisto de metáforas. Samuel Gordon. “Breve atisbo a la poesía mexicana de los años setenta y ochenta”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*. [www.utep.edu/rllmc/artgordon.htm](http://www.utep.edu/rllmc/artgordon.htm).

que la primera y mayor influencia poética de Ruvalcaba fue Enrique González Rojo, de quien heredó su gusto por la poesía, aunque no su interés por una poética de contenido social.

El primer texto publicado por Eusebio Ruvalcaba se llamó *Julio Ruelas en blanco y negro*, y fue un trabajo de crítica plástica entregado a su profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Xavier Moysén quien, por iniciativa propia, lo envió al suplemento cultural de *El Nacional*. Cuenta Eusebio que cuando su maestro le informó que dicho texto sería publicado, estuvo al pendiente de su aparición, y que cuando esto finalmente sucedió fue a todos los puestos de periódico de la avenida Insurgentes a comprar los ejemplares disponibles de *El Nacional*.<sup>3</sup> Era 1976, Eusebio tenía 25 años de edad y, sin saberlo, con ese artículo daba inicio a una prolífica carrera en el campo de las letras.

Un año después, en edición de autor, Ruvalcaba publicó su primer libro, el poemario *Atmósfera de fieras*. De entonces a la fecha, luego de poco más de tres décadas, ha acumulado más de 50 títulos. En el Anexo 1 enlisto por nombre, año y género, esta abundante producción literaria. De esa información cabe destacar: 1) la vastedad de su obra, y 2) la diversidad de géneros, aunque existe predilección por novela y poesía. Su mayor éxito editorial ha sido la novela *Un hilito de sangre*, con la que ganó el Premio Agustín Yáñez 1991, y que fue llevada al cine por Erwin Neumaier. *Desde la tersa noche* y *52 tips para escuchar a Mozart* son sus otros títulos reeditados. En 1992 ganó el Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí por *Jueves santo*, y en 2004 el Premio Internacional de Cuento Charles Bukowski, convocado por Anagrama, por *El despojo soy yo*.

---

<sup>3</sup> Francisco Valencia Castillo, *Eusebio Ruvalcaba: hacia una literatura vivencial*. Tesina de licenciatura. México: UNAM-FFyL, 2010, pp. 52-53. Salvo las que de manera expresa indiquen otra fuente, todas las citas de Ruvalcaba fueron tomadas de este documento, por lo que en adelante se omitirá su referencia.

Existen tópicos entrañables a Ruvalcaba. Entre ellos está el universo de lo musical. Este tema aparece a lo largo de toda su obra; sin embargo, en algunos textos se manifiesta con particular intensidad. Tal es el caso de la novela *Desde la tersa noche* —publicada en 1994—, en donde el elemento musical no sólo es decisivo, sino que funciona estructuralmente por medio de diversos mecanismos y estrategias que a lo largo de la presente tesis explicaré.

En el primer capítulo, “La música como detonante literario” reviso algunos ejemplos poéticos, pero sobre todo novelísticos, en los que la correspondencia entre música y literatura es importante para la configuración de las obras. Esta parte funciona como antecedente histórico-literario, y para ello recurro a precedentes que han sido identificados y analizados por la crítica y la teoría literaria.

El segundo capítulo se divide en dos partes. En la primera presento un esbozo biográfico del autor, considerando las dos dimensiones que marcaron su perfil profesional: el entorno artístico en el que creció, y su incursión a la literatura. El ambiente musical que lo acompañó desde su nacimiento forjó su sensibilidad y lo dotó de un cúmulo de anécdotas, rostros, instrumentos y, sobre todo, sonidos y notas musicales que, con el paso del tiempo, se trasmutaron en palabras. Lo que entró por el oído fecundó en discurso literario; las partituras y los pentagramas devinieron cuartillas, y el hombre que estaba destinado a ser músico se hizo escritor. En la segunda parte del mismo capítulo identifiqué los elementos autobiográficos presentes en su obra. Diane Ackerman sostiene que “vivimos en un paisaje de sonidos familiares.”<sup>4</sup> Tal afirmación no podría ser más pertinente para los relatos de Ruvalcaba, poblados de evocaciones sonoras y recuerdos familiares. Este

---

<sup>4</sup> Diane Ackerman, *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Anagrama, 2000, p. 215.

capítulo sirve para demostrar cómo el medio artístico y emocional en el que el autor creció, explica la insistente presencia de la música en la vida y obra de Ruvalcaba, así como para identificar la manera en que el autor se refleja en sus personajes.

En el capítulo III analizo el funcionamiento y la tipología de los referentes musicales en *Desde la tersa noche*. Las referencias a autores y obras tienen una significación particularmente importante, ya que operan en varios niveles del texto: como caracterizadores de un personaje, como ejemplo moral o estético, o bien como hilo conductor y temático del argumento. El *Concierto para violín y orquesta op. 77*, de Johannes Brahms, desempeña esta función conductora.

El capítulo IV consiste en la identificación y análisis de los elementos musicales de carácter estructural y formal en la novela.

Por último, en el capítulo V centro mi análisis en el protagonista: un músico solitario y marginal. Subrayo el hecho de que los personajes músicos son constantes en la obra de Ruvalcaba y se articulan a partir de ideas románticas. El artista como portador y conocedor de las fuerzas irracionales, misteriosas, creativas y amorosas de la naturaleza humana es, pues, el eje del capítulo titulado: “El músico, figura poética”.

De esta manera, con la presente tesis busco registrar, examinar y extraer conclusiones a partir de tres vertientes: 1) El perfil autobiográfico de la narrativa de Ruvalcaba; 2) la filiación romántica de sus personajes; y 3) los múltiples niveles en los que la música se hace presente en la novela *Desde la tersa noche*, que van desde meras referencias autorales hasta la asimilación de ideas “trascendentales” sobre las potencialidades epistemológicas de la música, así como la asimilación de estructuras propias del quehacer musical para la construcción del discurso literario, el cual asume un carácter polifónico.

## Capítulo I

### LA MÚSICA COMO DETONANTE LITERARIO

La vida y la obra de Ruvalcaba están imbuidas de nociones musicales, dada la estrecha relación que el autor ha sostenido con el mundo de la música. Su biografía es más que elocuente al respecto. En los capítulos subsiguientes abordaré los aspectos musicales de carácter formal, estructural y temático que se entretajan en la construcción de su obra.

Ahora bien, el tema de las relaciones entre música y literatura no es nuevo ni particular de este escritor jalisciense. Y menos desde el panorama del arte del siglo XX, cuando el ánimo de escrutar dimensiones inéditas para la construcción de novedosas formas y estructuras estéticas, llevó a los artistas a una constante experimentación entre diversos medios y lenguajes. De esta manera, el propósito del presente capítulo es examinar algunos antecedentes literarios, en particular del siglo pasado, que han puesto de manifiesto el vínculo entre el lenguaje humano de los sonidos y el de las palabras.

Hablar de la música como detonante literario es ya de por sí una reiteración en la historia de la cultura. La literatura, en concreto la poesía, nació como manifestación musical. Los primeros monumentos literarios son cantares, rapsodias o baladas: “los primeros textos escritos simulaban el ritmo y el estilo de la literatura oral y de las canciones para grupos, [...] haciendo uso de elementos característicos de este tipo de literatura como son repeticiones, aliteraciones, juegos de palabras y, por supuesto, rima.”<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Blasina Cantizano Márquez, “Poesía y música, relaciones cómplices”, en *Espéculo*. Revista de estudios literarios, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, no. 30, Julio-octubre, 2005, p. 1: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html>

De hecho, con el desarrollo de la cultura escrita la literatura fue alejándose de la música, y aquélla se convirtió, poco a poco, en un ejercicio intelectual casi afónico. Este fenómeno es relativamente nuevo ya que, hasta antes de la imprenta, gran parte de la literatura se vivía acústica y comunitariamente. De aquí la necesidad de las rimas, las repeticiones o los pies métricos sonoros.

Al consolidarse la industria del libro impreso, la lectura en silencio se fue imponiendo. Pero si bien la literatura perdió resonancia musical, ganó en sofisticación y complejidad. Sólo así fue posible el florecimiento de la novela moderna. Sin la lectura atenta, en silencio y soledad, hubiera sido imposible el desarrollo de la novela europea. Su velada intertextualidad, su ironía, su polifonía o su capacidad experimental se hicieron viables en la medida en que el lector tuvo los medios físicos e intelectuales para penetrar atentamente en las intrincadas construcciones de ficción que se produjeron a partir del siglo XVI.

El despliegue de novedades técnicas en el campo de la narrativa ocurrido durante las primeras décadas del siglo XX contribuyó a que la novela fuese asimilando métodos, perspectivas, sistemas o efectos de otros géneros literarios o incluso de otras disciplinas estéticas, tales como el cine o la música. Así, la novela del siglo pasado digirió mecanismos propios de cierta poesía que ha gozado de una naturaleza musical. Es el caso de algunas obras de Faulkner, Joyce o Woolf, en las que encontramos episodios de carácter mucho más lírico que narrativo; o bien, flujos de conciencia más cercanos a la letanía o al canto frenético que a la anécdota tradicionalmente expuesta.

De aquí que no sea raro encontrar numerosos ejemplos de propuestas novelísticas que reflejan algún tipo de relación con la música, la cual puede ser de carácter formal, estructural, temático o referencial.<sup>6</sup>

Este deslizamiento de la semántica musical a la textual puede establecerse desde la incorporación de elementos onomatopéyicos y figuras como el oxímoron, la aliteración o la paronomasia —con el fin de dotar a la palabra escrita de un ritmo específico, una musicalidad—, hasta la anexión de temas, autores o anécdotas musicales del mundo real al universo diegético.

Un caso particularmente representativo de la correspondencia entre música y literatura en el ámbito hispánico es Alejo Carpentier. En sus novelas la música se convierte en un personaje reiterado. Y en sus poemas hace notar la preeminencia de lo musical desde una dimensión fónica, tal y como se ve en el siguiente fragmento de “Juego santo”:

Ecón y bongó,  
atabal de timbal,  
ecón y bongó,  
timbal de arrabal.  
Rumba en tumba,  
tambor de cajón.  
¡Que le zumba!  
Ecón con ecón,  
timbal y bongó,  
tambor de cajón.

---

<sup>6</sup> Sobre los relaciones, medios y métodos por medio de los cuales la literatura se vincula con la música, se puede consultar, además del artículo ya citado de Blasina Cantizano, a: 1) Juan Miguel González Martínez, “Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musicales y literarias” en *Imafronte*, N° 18, 2006; y 2) de este mismo autor: “Los procesos de codificación múltiple en el discurso artístico musical y literario”, en *Imafronte*, N° 14, 1999.

Por calles de Regla  
lleva la comparsa  
juego santo  
en honor de Ecoriofó.

Farola en alto,  
anilla de oro,  
chancleta ligera,  
pañuelo bermejo...

Ataron el chivo,  
mataron el gallo,  
asaron cangrejos,  
sacaron el diablo...

¡Baila, congó,  
ya suena el empegó!  
Son toques de allá  
los cantos de Eribó.

Ecón y bongó,  
atabal de timbal,  
rumba en tumba  
timbal de arrabal.<sup>7</sup>

El efecto rítmico es contundente. Existe, desde luego, una intencionalidad poética, pero supeditada a estrictas reglas fonéticas y morfológicas que dan pie no sólo a un estilo sino a un ritmo particular.<sup>8</sup> Sin alterar su prosodia natural, en este poema Carpentier dota a las

---

<sup>7</sup> Alejo Carpentier, "Juego santo", en *Obras Completas*, T. 1. México: Siglo XXI, 1983, pp. 218-219.

<sup>8</sup> Manuel Valls sostiene que el ritmo es "una unidad morfológica." Y agrega: "[...] es una división cualitativa del tiempo, que puede manifestarse por acentos o por un número determinado de valores correspondientes a

palabras de una función, más que eufónica, melódica. Por lo demás, la atmósfera percusiva del poema corresponde a la cosmovisión afrocaribeña, porque el bongó no puede separarse del atabal, el timbal o el cajón, ni estos instrumentos de la danza que los acompaña, ni ésta, a su vez, de la deidad a la que se venera.

Si hablamos no de un poema sino de una novela, *Concierto barroco* es igualmente ilustrativa, aunque en ese texto Carpentier va más allá, porque su tema central es justamente la creación de una pieza musical. Así como Antonio Vivaldi compone su ópera *Moteczuma*, el creador de lo real maravilloso escribe su novela.

Del mismo escritor cubano, su relato breve “El acoso” es un ejemplo conciso e insuperable de cómo la estructura musical puede trasladarse a la arquitectura narrativa. En esta “novelle”, Carpentier utiliza la anécdota literaria como pretexto para atestiguar el desarrollo de una pieza musical, la Sinfonía *Heroica*, de Beethoven. Y así como en la obra del músico alemán existen pasajes que se retoman o incluso se repiten, en la novela hay escenas que avanzan o retroceden, se superponen y plasman desde otra perspectiva. De principio a fin, “El acoso” incrementa su ritmo, su velocidad, en una especie de *accelerando* musical que pasa de un *andante* a un *molto presto*.

Respecto de la estructura musical con la que el escritor cubano diseña sus libros, es interesante leer lo que le confiesa a su madre:

<¡Écue-Yamba-Ó!> será publicado definitivamente [...] Y ya he comenzado otra novela, infinitamente más vasta y más rica. [...] Una *comedia humana* concentrada en un solo libro, con acciones paralelas y

---

un metro dado, pero mientras éste divide al tiempo de manera cuantitativa, el ritmo califica los sonidos durante su emisión.” Manuel Valls Gorina, *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza Editorial (El libro de bolsillo, 334), 1971, pp. 59-60. Por su parte, Aaron Copland afirma que “la idea de ritmo va unida en nuestra imaginación al movimiento físico”, mientras que la idea de “melodía va asociada a la emoción intelectual.” Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*. México: FCE (Breviarios, 101), 2011, p. 60.

una arquitectura lógica, basada en las leyes que rigen la composición musical. Contrastes de color, de situación y de ritmo. Encadenamiento de hechos, basados en la magia misma de la vida cotidiana. Ejemplo: “Los comunistas venden sus petróleos de Bakú a Deterding./ La Standard Oil de New York, para defenderse, hace pasar en el Congreso americano una ley aduanera que hace bajar los azúcares cubanos en Wall Street./ Mi personaje, el dueño del ingenio, reúne a los hacendados cubanos en un *building*: es la ruina, la baja del azúcar./ Y un tipo canta en la calle: <Yo no tumbo caña, que la tumbe el viento>.”<sup>9</sup>

El caso de Jack Kerouac es similar, sólo que en vez de música cubana o italiana se sirve del jazz, en particular de un subgénero conocido como *bebop*, del cual el saxofonista Charlie Parker es representante emblemático. En su poesía y en su narrativa, Kerouac aspira a reproducir las principales características del jazz: tradición oral, improvisación y ritmo.<sup>10</sup>

Sobre este tema, Alberto Escobar sostiene que:

Tanto la música como la literatura son sistemas de significación que emplean distintos signos, aunque en ciertos casos, como lo muestra la obra de Kerouac, parte de estos signos entran en contacto y se influyen mutuamente. Así, por ejemplo, el ritmo musical, sin perder su especificidad sonora (ni semiótica), puede convertirse en un rasgo literario, cuyo carácter y cadencia no eran propios del discurso verbal.<sup>11</sup>

Julio Cortázar se inspira también en Charlie Parker para escribir uno de sus textos más representativos, *El perseguidor*. Este breve pero intenso relato está dedicado a la memoria del saxofonista norteamericano, y es una recreación de los últimos años de su vida.

---

<sup>9</sup> Alejo Carpentier, *Cartas a Toutouche*. México: Lectorum, 2011, pp. 289-290.

<sup>10</sup> Alberto Escobar de la Garma, *Visiones del bop: la relación del jazz con el estilo de Kerouac*. Tesis de licenciatura, México: UNAM-FFyL, 2009, p. 8.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 9.

Cortázar se vale de un crítico musical para exhibir el talento y los conflictos internos del compositor, encarnado por Johnny Carter. *El perseguidor* es un homenaje del escritor al músico. Pero así como Bruno, el coprotagonista del cuento, descubre que Carter no es el perseguido sino el perseguidor, los lectores nos percatamos de que este relato del escritor argentino es más una experiencia sonora que literaria. Afirma Bruno:

Cuando la marquesa echa a hablar uno se pregunta si el estilo de Dizzy no se le ha pegado al idioma, pues es una serie interminable de variaciones en los registros más inesperados, hasta que al final la marquesa se da un gran golpe en los muslos, abre de par en par la boca y se pone a reír como si la estuvieran matando a cosquillas.<sup>12</sup>

No sabemos qué dice la marquesa, pero sabemos cómo lo dice: como Dizzy Gillespie.

¿Y de Thomas Bernhard, qué se puede agregar a lo mucho que sobre él se ha dicho? Músico y melómano, escribió una de las novelas más profundamente melancólicas de la literatura contemporánea. *El malogrado* es, como ocurre con la obra completa del escritor austriaco, una aventura autobiográfica en donde la música está presente en cada línea, y casi podría decirse que en cada acorde. Glenn Gould es el personaje central, pero también el pretexto, para que Bernhard ejecute un magistral ejercicio de écfrasis del discurso musical al discurso literario. Las *Variaciones Goldberg*, de Johann Sebastian Bach, son la partitura en la que el escritor hilvana su historia, y en donde los tres personajes —Gould, el virtuoso; Wertheimer, el malogrado; y el filósofo que funge como narrador omnisciente— perviven a través de su amistad, sus manías, fobias y obsesiones.

Escribe —¿recita, canta, tararea?— Bernhard:

---

<sup>12</sup> Julio Cortázar, *El perseguidor y otros relatos*. Barcelona: Bruguera, 1980, p. 307.

En esta comarca, Wertheimer había *tenido* que volverse loco, incluso al final demente, pensé, y me dije que él siempre fue exactamente *el Malogrado* de que hablaba siempre Glenn Gould, Wertheimer fue un típico hombre de callejón sin salida, me dije, una y otra vez, al salir de un callejón sin salida se metió en otro callejón sin salida, porque Traich fue ya siempre para él un callejón sin salida, lo mismo que lo fue luego Viena, y lo mismo que, naturalmente, también Salzburgo, porque Salzburgo sólo fue para él un callejón sin salida, el Mozarteum nada más que un callejón sin salida, lo mismo que la Wiener Akademie, lo mismo que todos los estudios de piano un callejón sin salida, en general, esos hombres sólo pueden elegir siempre entre un callejón sin salida y otro, me dije, sin escapar jamás a ese mecanismo del callejón sin salida. *El Malogrado nació ya malogrado, pensé, fue siempre ya el Malogrado* y, si somos exactos al observar nuestro entorno, comprobamos que ese entorno se compone casi exclusivamente de esos malogrados, me dije, de esos hombres de callejón sin salida como Wertheimer, que fue calado ya desde el primer momento como uno de esos hombres de callejón sin salida y malogrados y que fue calificado también por primera vez por Glenn Gould de *malogrado* [...].<sup>13</sup>

Este párrafo semeja más un *lieder* —el *lied Del callejón sin salida*—, que un fragmento de novela. Lo que el lector lee, y sobre todo escucha en *El malogrado* son, en realidad, las variaciones *Gouldberg*. Es Glenn *Gould* ejecutando una y otra vez, repitiendo terca, obsesivamente, la obra maestra de Bach. Por eso a lo largo de su pieza, de principio a fin, Bernhard reitera hasta el cansancio palabras o frases como: *decía, pensé, suicidio, fracaso, mesón, diletante, huida, malogrado, infelicidad, callejón sin salida, bosque, Bach, Mozarteum, Salzburgo, Horowitz, Wertheimer, Glenn...* Y si bien esta repetición es

---

<sup>13</sup> Thomas Bernhard, *El malogrado*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1985, p. 145.

característica de la prosa bernhardiana, en *El malogrado* tal recurso estilístico adquiere dimensiones estructurales: el estribillo es a Bernhard lo que la variación a Bach, debido a que ambos recurren a un mismo patrón discursivo: frases dilatadas y floridas, repetición, polifonía.

Es también pertinente recordar que Thomas Bernhard, al igual que Eusebio Ruvalcaba, fue un hombre que estaba destinado a ser músico; ambos estudiaron violín y crecieron en un ambiente musical, y Bernhard, al igual que el escritor mexicano, encontró en la literatura un camino fecundo para expandir y transmitir su naturaleza musical.

Con los ejemplos aquí referidos podemos recoger algunas conclusiones. En primer lugar que la literatura, desde sus inicios, estuvo estrechamente ligada a la música, sobre todo en la época pre-imprenta, cuando las obras tenían una acusada intensidad sonora. Y más aún cuando la literatura tenía claras funciones ritualísticas.

La llegada de la imprenta propició que la literatura, y particularmente la prosa, se fuese haciendo más y más un ejercicio mental y silencioso, aunque jamás eliminó del todo su elemento sonoro. Fue con la llegada de las vanguardias y los experimentos estructurales, temáticos y formales de la estética del siglo XX —hasta desembocar en el posmodernismo—, que las letras voltearon hacia los recursos, temas y tratamientos de otras disciplinas, en particular la música.

En las obras que he señalado se puede notar que la música no sólo es tema importante, sino que opera en diferentes niveles y con distintas funciones. En algunas ocasiones busca incluso alcanzar efectos armónicos y melódicos. Para ello explora las posibilidades fonéticas del lenguaje. En otros casos, asimila estructuras de orden musical. El texto, así, se construye al modo de una sinfonía, una sonata o un *lieder*. Y en muchos otros ejemplos, la música es el *leitmotiv* que desencadena el argumento o la temática.

De esta forma, *Desde la tersa noche* tiene importantes antecedentes literarios en cuanto al contenido musical, y hará uso de varios de los recursos que éste le ofrece, tal y como se verá a partir del capítulo III. Pero antes será necesario adentrarnos en el universo biográfico y referencial de Ruvalcaba, a fin de identificar tanto la procedencia como la importancia que tiene la música en el autor de *Un hilito de sangre*.

## Capítulo II

### BIOGRAFÍA, LITERATURA Y MÚSICA

#### 2.1 Eusebio Ruvalcaba, una biografía mínima.

Hablar de los elementos biográficos de un autor inscritos dentro de su obra es un aspecto que ha generado innumerables debates, sobre todo a partir del formalismo ruso, del estructuralismo de Barthes y de la teoría del autor de Foucault. Sin duda, la idea romántica de *vida igual a obra* llevó a excesos interpretativos que poco o nada terminaban diciendo respecto de la naturaleza, configuración o funcionamiento de una obra. Así, la teoría literaria a lo largo del siglo XX se encargó de minar la doctrina interpretativa de Vida-Obra como la llave para la exégesis de cualquier texto, y la sustituyó por la forma, la estructura, el horizonte de expectativas, los puntos de indeterminación, el círculo hermenéutico, etc.

Sin embargo el tema no está agotado. Estudios recientes dan cuenta de un resurgimiento del sujeto como núcleo de tematización, a grado tal que se habla de la existencia de una “escritura autógrafa”, en donde la autorreferencialidad —no sólo en literatura sino en el arte en general—, es cada vez más socorrida. La semióloga argentina Leonor Arfuch lo explica como un fenómeno propio de la sociedad contemporánea, y lo describe como la irrupción de una estética de carácter vivencial.<sup>14</sup>

Desde esta perspectiva, existen obras en las que la biografía del autor puede darnos indicios sobre el funcionamiento de dichas piezas artísticas o sobre los temas que éstas acometen. Si pensamos en aspectos biográficos en *The Waste Land*, de T. S. Elliot, es poco

---

<sup>14</sup> Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. México: FCE, 2002, p. 17.

probable que encontremos información funcional para su interpretación. En cambio, si pensamos en el cautiverio de Cervantes en tierras musulmanas y revisamos la presencia turca y morisca en su obra, bien podemos encontrar claves que expliquen juicios, relatos o reflexiones que de otra manera tendrían un origen indefinido.

En el caso de Ruvalcaba es particularmente explícita la relevancia que tienen los atributos vivenciales en su obra. De aquí la importancia de extenderme durante las siguientes páginas en su biografía, pues basta ver panorámicamente los temas que aborda (incluso desde los títulos de sus textos) así como su perfil biográfico, para identificar la necesidad de modular aspectos personales y literarios. Por otro lado, al tratarse de un escritor vivo y en pleno auge creativo, las semblanzas acerca de su vida y su obra aún están en proceso de articulación. En este sentido, el presente trabajo es apenas un atisbo que se limita a resaltar los elementos musicales, dejando de lado otras importantes características estructurales y temáticas del autor.

### 2.1.1 El entorno musical

Eucario Eusebio Ruvalcaba Castillo nació el 3 de septiembre de 1951, en Guadalajara, Jalisco. Hijo del compositor y violinista jalisciense Higinio Ruvalcaba Romero y de la pianista Carmela Castillo Betancourt, Eusebio llegó a Guadalajara, según sus propias palabras, exclusivamente a nacer. Esto ocurrió porque sus padres, que radicaban en el Distrito Federal, fueron a esa ciudad a cumplir compromisos musicales en agosto de 1951. Allí los sorprendió el nacimiento de su hijo.

El escritor mexicano estuvo rodeado de un ambiente musical: “[mi madre] tenía una carrera virtuosística. Era cosa de todos los días que ella ensayara por las presentaciones que

hacía con mi padre, y yo estaba, pues, en su vientre, y oía la música desde antes de nacer.” Tal fue la impronta que marcó la vida de Eusebio Ruvalcaba, y que al cabo de los años encontró cauce creativo en su vasta producción literaria.

Los antecedentes musicales de Ruvalcaba se remontan, por lo menos, a la generación de sus padres.

Don Higinio Ruvalcaba nació en Yahualica, Jalisco, el 11 de enero de 1905. Como músico callejero, desde niño contribuyó en la economía de su casa. A los ocho años ingresó a uno de los mariachis de la capital del estado; a los nueve formaba parte del Cuarteto del maestro Félix Peredo, en donde, además del violín, tocaba la viola y el cello; a esa misma edad interpretó una obra de Max Bruch con la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, y a los quince años había compuesto más de 20 cuartetos. Fue violín concertino de la Orquesta Sinfónica de México, dirigida por Carlos Chávez, quien lo despidió porque el maestro abandonaba los ensayos. Cuenta doña Carmela Castillo:

Una vez que se salió poco antes de terminar el ensayo, nos fuimos a parar junto a las columnas del pórtico de Bellas Artes a echar novio. Pasó junto a nosotros el maestro Chávez y tuvieron un fuerte altercado, pero Higinio siguió saliéndose de los ensayos para verme.

Poco después de este encuentro, Chávez detuvo a la orquesta: —Higinio, ese pasaje no se toca así. Favor de tener cuidado y tocar debidamente.

Higinio se levantó con una gran sonrisa y entregándole su violín a Chávez, le dijo: —Veamos maestro y señor director; veamos cómo debe tocarse. Te escucho.

En toda la orquesta se escucharon risitas. Chávez se enojó tanto que despidió a Higinio a los pocos días.<sup>15</sup>

Durante 25 años fue primer violín del Cuarteto Lener, con el que realizó giras por Estados Unidos, Centroamérica, Sudamérica y Europa. Joseph Smilovitz, segundo violín y director del Cuarteto, confesó a Carmela Castillo: “Desde que Higinio habla el húngaro, creo que tocamos mejor.” Y agregó:

Muchos son los aspectos excepcionales de la carrera de Ruvalcaba. Tiene todas las características de un verdadero autodidacta y del genio. Sus extraordinarias facultades para las ejecuciones de diversos instrumentos van unidas a un sentido de observación y a una perspicacia tales, que le permiten asimilar con facilidad y sin necesidad de seguir rutinas escolásticas, toda la experiencia y conocimientos de los otros [...] Ruvalcaba toca con perfección casi todos los instrumentos de cuerda, el piano y algunos instrumentos de aliento.

En medio de la falta de orden que por circunstancias especiales de vida haya podido tener para el trabajo (trabaja desde los cinco años de edad), en todos sus actos se advierte una lógica y una disciplina que hacen valer más sus cualidades propiamente musicales.

Como compositor, se advierte que es capaz de manejar el lenguaje musical con gran habilidad. Su Cuarteto para Cuerdas, estrenado en el Palacio de Bellas Artes en 1956, con el Cuarteto Lener, constituyó un éxito delirante.

Además de violinista número uno de México [...] es también un magnífico director de orquesta. El Cuarteto Lener jamás obtuvo

---

<sup>15</sup> Francisco Monzón, *Semblanza de músicos mexicanos*. Xalapa: Universidad de Veracruz, 1999, p. 218.

categoría más elevada que cuando Ruvalcaba le inyectó su juventud y su genio.<sup>16</sup>

Esta herencia privilegiada que Eusebio Ruvalcaba recibió del lado de su padre se complementó con la otra rama de su árbol genealógico. Don Eucario Néstor Castillo, abuelo materno del escritor, destacó como mecenas y, sobre todo, por su apoyo a Carmela, su hija, en su formación pianística. Eusebio Ruvalcaba describe así a don Eucario:

Todos los días comía con un par de aperitivos de tequila, escuchaba buena música, leía buenos libros; él fomentó en mi madre el gusto por el piano. Era un hombre de dinero. Fue benefactor de la Sinfónica Nacional, que en aquella época se llamaba Sinfónica de México; de la Cruz Roja... era un filántropo. En su vida siempre compartió lo que tuvo, y tuvo mucho. No era un hombre avaro ni estaba obnubilado por la ambición de hacer dinero [...] Él abría las puertas de su casa a artistas, a intelectuales. Era amigo de Isidro Fabela, de Alfonso Reyes, de músicos eminentes, lo más notable de la época. Había músicos extranjeros que venían a México y se quedaban hospedados en su casa. Les ponía chofer, coche. En su casa, mi abuelo tenía una especie de habitación aislada, para que cuando llegaran estas personas, encontraran allí todo lo que un hotel pudiera ofrecerles, pero en el calor de un hogar. Era un hombre muy generoso, con gusto por la vida.

Carmela Castillo nació en 1915, estudió piano y se convirtió en una famosa concertista. En 1936, a los 21 años, ganó el primer concurso de piano convocado por Carlos Chávez, que consistió en interpretar el *Tercer concierto para piano y orquesta*, de Beethoven. La pianista causó tan grata impresión en el maestro Chávez, que el entonces director de la

---

<sup>16</sup> *Ibid*, pp. 219-220.

Orquesta Sinfónica de México le programó otras fechas con ese mismo concierto, y además le encargó, también del compositor alemán, el concierto *Emperador*, y el *Concierto para piano y orquesta* de Chaikovski.<sup>17</sup>

Carmela Castillo e Higinio Ruvalcaba se conocieron allí, en la Orquesta, y se casaron el 14 de diciembre de 1946.<sup>18</sup> Tuvieron tres hijos: Carmen, Eusebio y Cecilia. Ninguno de ellos ejerce la profesión musical, pero Eusebio siente un gran amor por la música, a grado tal que la ha convertido en la principal protagonista de su vida y su literatura. Por este hecho Ruvalcaba se definió a sí mismo, más que como melómano, como melomaniaco.

Evidentemente, la infancia del escritor estuvo caracterizada por ese enriquecedor entorno musical. Notas de Mozart, Beethoven, Brahms; instrumentos musicales y partituras; sonidos de violín y piano; ensayos y conciertos; clases de música; amigos y colegas de sus padres; historias y anécdotas musicales: todo este mundo pobló su imaginación infantil.

La siguiente —que aunque extensa, ilustrativa— es una sentida evocación que Eusebio Ruvalcaba hace de su niñez y sus padres:

Crecí entre pianos. En la casa había dos: uno vertical Ronish y uno de gran cola Steinway. En la casa de mi abuelo había otro Steinway, de media cola, que había pertenecido a Ricardo Castro<sup>19</sup> [...] Así las cosas, para mí el sonido del piano [...] era tan familiar como para el hijo de un lancharo el sonido de las olas. De hecho, mi madre no solía

---

<sup>17</sup> Eusebio Ruvalcaba, *Con los oídos abiertos. Aproximaciones al mundo de la música*. México: Paidós, 2001, p. 153.

<sup>18</sup> Respecto de las fechas del concurso y de la boda hay diferencias en la información encontrada. Mientras que la entrevista a Carmela Castillo incluida en el libro de Monzón afirma que el concurso se celebró en 1939 y la boda el 4 de diciembre de 1946, Eusebio Ruvalcaba, en su libro *Con los oídos abiertos*, proporciona para esos mismos acontecimientos las fechas de 1936 y 14 de diciembre de 1946, respectivamente.

<sup>19</sup> Destacado músico y compositor mexicano (1864-1907), pianista y concertista internacional. Representante del romanticismo musical, director del Conservatorio Nacional de Música.

dormirnos con cuentos, sino con música [...]. Tenía otras funciones el piano. Por ejemplo, era la gasolinera de mis carritos. Sucede que los coches siempre fueron mis juguetes favoritos [...] Pues los estacionaba debajo del piano. [...] Recuerdo las patas del instrumento: tenían en los extremos una especie de garra de águila. Mi papá lo afinaba y yo muy pronto intenté hacerlo. Tenía diez u once años y le daba una mano [...].

Yo estudié en el Ronish. Ahí me pasé horas estudiando [...] un método de solfeo que mi madre había inventado a base de colores y figuras geométricas [...] También desde un principio estudié música en él. No sólo solfeo: piezas sencillas de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Brahms, de Mendelssohn, pero también de Kabalevski o de Tasman, las hacía pedazos a la primera oportunidad. Por ejemplo, si mi papá tocaba el Concierto de Beethoven, al día siguiente corría a la cama y le pedía que me pusiera el Concierto para que yo lo pudiera tocar. Se lo decía y llevaba en la mano papel pautado y lápiz. En un tris, él dibujaba las notas; lo hacía muy fácil para que yo pudiera sentarme al piano y tocar el tema principal, una vez tras otra [...] No me corregía cuando yo tocaba el piano; tampoco me decía que lo hacía bien: pasaba de largo. [...] Mi mamá se encargaba de eso, de los corajes y de educarnos, porque había sido educada para eso. Sus manos hablaban por ella. Ahora mismo estoy viendo esas manos tocar el piano. Mi madre siempre tuvo manos fuertes, jamás usó anillos ni se dejó crecer las uñas. Esas manos suyas sobre el teclado, que parecían abarcarlo por completo; que iban de un extremo al otro con soltura y flexibilidad, pero con energía y firmeza a la vez. Y sus pies en los pedales. Como moviéndose cada uno por voluntad propia. Recuerdo que en alguna ocasión le puse una cuña debajo del primer pedal y me fui a la escuela. Cuando regresé estaba furiosa: me acerqué a saludarla y casi me arranca la patilla. En cambio mi papá se moría de la risa. Me dijo:

—Nunca se te ocurra acercarte a mi violín, porque vas a ver cómo te pongo.

No obstante haber crecido en este medio e, insisto, haber estudiado solfeo, violín y piano en su niñez, Eusebio Ruvalcaba no abrazó la carrera musical, pero quedó marcado para siempre por este “mundo natal” que, en palabras de Pierre Bourdieu, le proporcionó un envidiable capital cultural heredado<sup>20</sup> que el mismo Ruvalcaba se ha encargado de incrementar y recrear a través de su literatura.

### 2.1.2 La formación literaria

Eusebio Ruvalcaba ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras, en donde cursó los cuatro primeros semestres de la licenciatura en historia. Al cabo de dos años abandonó sus estudios porque descubrió la literatura:

En una ocasión [Enrique González Rojo] nos dijo que, además de ser maestro, era poeta, y nos invitó a un recital de poesía que iba a dar allí mismo, en la Facultad. Yo fui por el maestro, no porque me interesara la poesía. Y cuando empezó a leer sus poemas, me quedé franca y decididamente estupefacto. Porque yo me había quedado atorado en la vieja poesía. Para mí la vanguardia era Juan de Dios Peza, y Amado Nervo la ultravanguardia. Entonces, cuando él empezó a leer sus poemas, en los que había ropa interior femenina, en los que había un lenguaje directo, cercano, fresco, en los que parecía describir situaciones que tenían que ver con mi existencia, yo me dije: si esto es poesía, yo soy poeta, porque puedo escribir todo esto. Lo pensé con la ignorancia y vanidad del principiante. Inmediatamente empecé a

---

<sup>20</sup> Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1991, pp. 75-83.

comprar sus libros y a leer a poetas contemporáneos. Esto ocurrió simultáneamente con un enamoramiento. Yo me enamoré de una mujer que era muy cercana a la familia, y me di cuenta de que la poesía era el vehículo ideal para decirle que la amaba.

Ocurrieron entonces, en mi vida, tres acontecimientos simultáneos: este impacto amoroso, el descubrimiento de la poesía a través del maestro Enrique González Rojo, y la muerte de mi padre. Estas tres cosas sucedieron conjuntamente, y pienso que fue mi destino el que se pudieran amarrar de esa manera.

En 1980 Eusebio Ruvalcaba ingresó al Centro Mexicano de Escritores, en donde fungían como asesores literarios Francisco Monterde, Salvador Elizondo y Juan Rulfo. Ruvalcaba obtuvo la beca en el ramo de creación dramática. Su paso por este importante Centro lo cuenta así:

[Cuando ingresé al Centro Mexicano de Escritores] ya tenía publicado un pequeño libro de poesía, *Atmósfera de fieras*, y llevaba tres o cuatro años de escribir. Yo empecé a escribir en forma contundente, de un día para otro. Es decir, no sufrí ese cambio paulatino hacia la literatura, sino que de la noche a la mañana estaba escribiendo. Ocurrió más o menos así: estaba yo haciendo un trabajo para la Universidad, en El Colegio de México, que en ese entonces se ubicaba en la colonia Roma, en la calle de Guanajuato. Me acuerdo que tomé una de las hojas del trabajo que estaba elaborando, con los libros de la biblioteca allí regados, y empecé a escribirle un poema a esta mujer de quien te hablé. Y exactamente mientras lo escribía, me di cuenta de que yo había venido al mundo a eso, y de que la historia no me interesaba. Que prefería el mundo de los vivos al de los muertos. A partir de ahí fue que me puse a escribir mucho, en cuanto a pasión y cantidad.

Ese acto aislado de escribir un poema fue más importante y revelador que ver mi nombre publicado en un periódico. Fue un acto efervescente, que produjo en mí cambios internos. Desde ese momento empecé a escribir.

Más o menos por esas fechas yo acostumbraba hojear libros y comprarle a mi mamá *best sellers* en un local de libros usados, por Tacubaya. En una ocasión el dueño, un hombre muy hosco, me hizo la plática y me preguntó si alguna vez había leído a Juan Rulfo. Yo en mi vida no solamente no lo había leído, sino que ni siquiera había oído hablar de él. Y entonces el librero me prestó *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*.

Juan Rulfo fue el segundo escritor mexicano que leí, y sus libros me conmovieron mucho, me deslumbraron. Fue entonces cuando supe que Rulfo era tutor literario en el Centro Mexicano de Escritores, y que él daba consejos, sugerencias sobre el acto de escribir. Me propuse ganar la beca para conocerlo, y la gané. Estuve trabajando con él un año, todos los miércoles. La verdad es que la única opinión que me importaba del Centro Mexicano de Escritores era la de Rulfo, y él casi no emitía opiniones. Pero yo quería sentir su cercanía en carne propia, conocer al hombre que había escrito eso, *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*.

A la pregunta de cómo concebía Eusebio Ruvalcaba la relación entre calidad y cantidad, respondió:

Creo yo que estamos un poco apabullados en términos de producción artística. Sobre todo de compositores y escritores. Y pensamos que a mayor volumen de producción menor calidad artística. Pero eso es un prejuicio, porque lo opuesto tampoco es cierto. Me parece que cada vez somos menos productivos, no porque seamos autocríticos, sino porque simple y llanamente somos estériles, impotentes. Yo tiendo mucho a comparar al artista contemporáneo con el artista del

Renacimiento, y aquellos hombres producían cantidades pavorosas de arte. Si alguien tuviera la desfachatez de preguntarme cuántas de esas obras quedan, le diría que está viendo al arte como un consumidor vulgar. Porque a mi modo de ver, el arte es la manifestación del alma de un hombre, y si el alma de ese hombre tiene que estar creando constantemente, nadie puede decirle que no lo haga. Y si alguien lo pone contra la pared, con el prejuicio de la calidad versus la cantidad, ese alguien no entiende el alma del ser humano. ¿A quién le importa que un compositor produzca doscientas óperas y que se salven nada más tres? Él creó doscientas óperas porque tenía necesidad de hacerlo, porque tenía una gran energía, era un hombre infatigable. Por ejemplo, los artistas del Renacimiento y del post-renacimiento, de los periodos Barroco y Clásico. Bach dejó doscientas cantatas. No paraban de producir, porque había un clima para hacerlo y porque tenían la necesidad interior de hacerlo.

Por lo tanto, creo que no es un axioma ese de a menor cantidad mayor calidad y viceversa. Calidad y cantidad son espacios independientes. Y la gente te pone siempre el ejemplo de Rulfo, sin saber la clase de sufrimiento que ese hombre atravesó; por lo demás, las excepciones nunca son un ejemplo.

La presencia ubicua de Eusebio Ruvalcaba en revistas como *Replicante*, *Vértigo*, *Eje Central*, *Generación*, *Los bastardos de la uva*, *La mosca en la pared*, primero y después *La mosca en la red* —en donde tiene una columna interactiva que se llama *Un hilito de sangre*—, así como en publicaciones marginales y universitarias —Chapingo, Instituto Politécnico Nacional, Universidad Autónoma de Puebla— y en periódicos —en *El Financiero* los lunes y en *Laberinto*, suplemento cultural de *Milenio*, los sábados—, le ha

ganado un espacio público y le ha generado lectores fieles entre algunos segmentos de la población, particularmente jóvenes.<sup>21</sup>

## 2.2 La narrativa como espacio autobiográfico en *Desde la tersa noche*

Como espero haber dejado en claro, la música es una presencia firme y constante en la vida de Ruvalcaba; y, como también lo señalé, resulta necesario involucrarse en su biografía para identificar la fuente de su estrecho vínculo con el tema musical. En la obra de Ruvalcaba se articulan y manipulan recíprocamente vida, música y literatura. Adentrándonos en los tres aspectos será factible identificar y comprender el significado que tiene la música en la novela *Desde la tersa noche*. Una vez alcanzado este objetivo, en los capítulos subsecuentes daré paso al análisis formal y estructural de los elementos musicales. Por otro lado, es también importante insistir en los aspectos biográficos en la ficción de Ruvalcaba, dado el carácter confesional de sus textos, colmados de referencias personales. Si a esto le aunamos el hecho de que el novelista jalisciense abreva del Romanticismo —como quedará demostrado en el último capítulo—, tendremos, entonces, plasmada la idea de la obra de arte como catarsis del autor.

*Desde la tersa noche* puede catalogarse como una novela urbana por excelencia, debido no sólo a las calles, hoteles, iglesias, cantinas y cabarets que aparecen sino, sobre todo, por el ambiente y los personajes ciudadanos. Esta novela recrea la vida nocturna de la Ciudad de México y recupera los temas predilectos de Ruvalcaba: el alcohol, su padre, las prostitutas y la música.

---

<sup>21</sup> También se puede consultar su obra en el blog <http://eusebioruvalcaba.wordpress.com>

La ciudad de Ruvalcaba es un arrabal nocturno. No hay *juniors*, extranjeros, Ovandos o Zamaconas, ni guardianes de la conciencia nacional, como Ixca Cienfuegos o Teódula Moctezuma. Hay héroes, fatalidad, alcohol, sexo y romanticismo.

*Desde la tersa noche* tampoco es una novela cosmopolita. Por el contrario, está poblada de seres marginales y, en ese sentido, se asemeja más a *El vampiro de la colonia Roma* que a *La región más transparente*. Sus personajes conforman una especie de lotería urbana: el violinista, la prostituta, el padrote, el policía, el borracho, el avaro, el taxista, el boxeador, la mujer, la muerte: ¡Lotería! *Grosso modo*, su trama puede sintetizarse de la siguiente manera: Gabriel Bonada es el personaje principal, tiene 20 años, es violinista, piloto de autos de carrera, dipsómano, erotómano y asesino de proxenetas. Junto con Gabriel emergen sus dos parejas, Bárbara y Elena, que aunque de distinta época, tienen una presencia simultánea gracias a la estructura de la novela. Con Elena, Gabriel revive a Bárbara, quien falleció en un accidente automovilístico; ella muere y Gabriel resulta ileso, pero su recuerdo lo persigue. Elena es obligada a prostituirse por un proxeneta, a quien Gabriel asesina. La transmutación entre Bárbara y Elena es tan eficaz y recurrente, que define no sólo la psicología sino el destino del protagonista y, por lo tanto, el desenlace; es decir, la muerte de Gabriel, que acontece en el mismo lugar donde murió Bárbara.

Sus epígrafes son.<sup>22</sup>

“¿Qué ciudad era semejante a esta gran ciudad? Apocalipsis, 18:18”.

“Un fuerte viento no puede durar toda una mañana. Lao Tse”.

---

<sup>22</sup> Eusebio Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*. México: Aldus, 1994. Estos epígrafes aparecen en la primera edición, de editorial Aldus, que es la que utilizo en el presente trabajo. En la edición de 2004, de Club de Lectores, dichos epígrafes fueron eliminados.

*“Mi honor es sólo mío, y debe estar por encima de todo. Mozart a su padre”.*

Como ocurre en muchos textos de Ruvalcaba, los lugares que aparecen en la acción narrativa tienen un referente autobiográfico. Las cuatro zonas en que se despliega la novela están perfectamente identificadas y corresponden a etapas de la vida o actividades desempeñadas por el escritor en la colonia Obrera, la Condesa, el Centro Histórico y el pueblo de Tlalpan.

**Colonia Obrera:** es una de las predilectas de Ruvalcaba, por sus cabarets, cantinas y personajes emblemáticos.

**Colonia Condesa:** allí vivió Eusebio, en la calle de Mazatlán. El protagonista de la novela en reiteradas ocasiones menciona su niñez en esa calle, sus juegos con Pablo, amigo de la infancia, y que también lo fue del autor. Los paseos que refiere Bonada de la mano de su padrino, también los hizo Ruvalcaba con su tío padrino. Y la anécdota del carro chocado es real. Gabriel Bonada la cuenta así:

Caminamos por el camellón de la avenida Mazatlán, entre Vicente Suárez y Fernando Montes de Oca.

—Cuando tenía quince años estrellé un coche ahí —le dije, y le señalé un inmenso árbol cuyo tronco se ramificaba en tres.

—¿Chocaste ahí? —preguntó incrédula—. ¿Vivías ahí enfrente y chocaste ahí?

—Sí, y había sacado el coche sin permiso. Mi papá me dejaba las llaves para que lo calentara. Esa vez no estaba en México, cosa rara, se había ido de vacaciones con mi mamá. [...] Pues una mañana saqué el coche y me anduve paseando como media hora. Nunca antes había manejado, pero veía a mi padre cómo lo hacía. En unos cuantos minutos ya había aprendido. [...] Así que me fui hasta la colonia

Roma, a la Hipódromo Condesa, a la Escandón. Cuando creí que ya había sido demasiado, tomé la vuelta como iba y me estrellé. [...] <sup>23</sup>

Por su parte, en el texto “Algunos apuntes sobre mi madre, una pianista”, Ruvalcaba describe esa misma anécdota de la siguiente manera:

Mi madre tenía la mano pesada. Dos veces me pegó: cuando le robé dinero a mi abuelo y cuando choqué el carro de mi papá. En ambos casos hizo lo mismo: se encerró conmigo en el baño y me agarró a golpes. Tal vez porque a mi abuelito llevaba yo robándole como un año, y porque cuando mi padre se enteró de que había destrozado su auto —tenía yo quince años—, nada más me acarició la cabeza y dijo: —Vete, a quien le importa un coche. Además, yo hice cosas peores.<sup>24</sup>

**Centro Histórico:** es el alma de la novela; con ésta, Ruvalcaba le hace un homenaje a sus restaurantes y lugares predilectos. De hecho la historia inicia en una cantina y continúa en lugares como La valenciana, La india, Miramar y Reforma; aparecen las calles de López, Vizcaínas, Bucareli, Meave, Donceles, Ayuntamiento, Luis González Obregón, Filomeno Mata, Morelos, 16 de Septiembre, Juárez; los restaurantes El rey del pavo, La Blanca, París; sitios como la Alameda Central, el Hemiciclo a Juárez y la Torre Latinoamericana. La muerte de *El Timex* —el mejor amigo de Gabriel— acontece en la esquina de Isabel la Católica y Madero. Pero toda esta precisión descriptiva de la que hace gala el escritor no es otra cosa más que un recorrido por su propia cartografía existencial, una recreación literaria de sus pasos, andanzas y juergas.

---

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 110.

<sup>24</sup> Ruvalcaba, *Con los oídos abiertos*, pp. 153-154.

**Tlalpan:** son varias las referencias a esta zona de la ciudad de México: la Villa Olímpica, San Fernando, los velatorios del ISSSTE, el leprosario, la iglesia de San Pedro Apóstol, la calle de Ayuntamiento y, paralela a ésta, la calle Once Mártires, lugar en donde está ubicado el domicilio de Eusebio Ruvalcaba.

Ofrezco tres datos adicionales que documentan el empleo de circunstancias de la vida real en la trama novelística: la mención al concierto de Jorge Risi en el Conservatorio, al cual Gabriel Bonada acude en compañía de Bárbara, y que efectivamente tuvo lugar. Pero no sólo eso, sino que Risi es amigo de Ruvalcaba, como lo demuestran las innumerables referencias que éste hace del violinista en su libro *Con los oídos abiertos*.  
Cuenta Ruvalcaba:

Hace doce o quince años, Jorge Risi, ese extraordinario violinista, me pidió que lo llevara a conocer al maestro Smilovits. Ya habían pasado muchos años de la desintegración del Cuarteto Lener. Todos los demás miembros habían muerto. Así que averigüé el domicilio del asilo en el que Smilovits vivía y nos dirigimos hacia allá, hasta Cuernavaca. Cuando el maestro me vio, me abrazó y me pellizcó los cachetes, cosa que siempre hacía.

—Querido, querido —me dijo.

Y me besó. Tendría 95 años o más. Enseguida le presenté a Risi, quien se había quedado en la puerta verdaderamente perplejo, como si no pudiera creer que tenía delante a uno de los más reconocidos pedagogos del violín y uno de los fundadores del ultracélebre Cuarteto Lener.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid*, pp. 18-19.

Los otros datos son igual de explícitos: 1) Gabriel y Elena eligen casarse un 11 de enero, fecha en que se conmemora el natalicio de don Higinio Ruvalcaba; y 2) el violín Vuillaume 1848, propiedad de Gabriel en la novela, existe: perteneció a Don Higinio, y actualmente Eusebio lo conserva en la sala de su casa.

Los referentes autobiográficos son pertinentes para analizar la presencia de la música en la ficción de Ruvalcaba por varias razones. La primera es que la biografía nos permite identificar los medios con los que contó el autor para adentrarse en un amplio universo musical. Con lo aquí señalado no cabe la menor duda de que, cuando habla de música, Ruvalcaba sabe muy bien lo que está diciendo, simplemente porque un respaldo biográfico lo avala. En segundo lugar, es también notable el hecho de que Ruvalcaba no distingue entre vida y creación artística. Sus obras de ficción desbordan elementos de su propia vida: su padre, su madre, sus gustos, los músicos que ha conocido, los ambientes que frecuenta.

Ruvalcaba se deja seducir por la idea romántica de la obra de arte como imagen sublime del espíritu del autor, y por lo tanto sus novelas —y en particular *Desde la tersa noche*— no escatiman en la inclusión de proyecciones estéticas e ideológicas. No crea voces ficcionales sino que produce personajes que le dan voz a su visión personal del mundo.<sup>26</sup> Estamos en presencia de una naturaleza, una sensibilidad romántica, ya que, como sostiene Rafael Argullol:

El artista-héroe tiende a identificarse con su héroe-protagonista hasta tal punto que se hace difícil distinguir lo que es el pensamiento de uno y del otro [...]: el “Yo lírico” se convierte, para el poeta romántico, en lo que Coleridge llama el “Yo representativo”.

---

<sup>26</sup> En el capítulo V abundaré sobre estos aspectos, v. *supra*, pp. 69 y ss.

La identificación heroica entre el artista y sus personajes es el gran vínculo que da pie a la seductora veracidad, más allá del recurso a fantasías y leyendas, de los argumentos románticos. *Incluso [...] puede decirse que la mente romántica sólo existe si existe aquella identificación por la que el poeta se siente absolutamente solidario con su criatura poética.*<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Rafael Argullol, *El héroe y el único*. Barcelona: Acantilado, 2008, pp. 46-47.

### Capítulo III

#### REFERENTES MUSICALES EN *DESDE LA TERSA NOCHE*

##### 3.1 Referencialidad y sentido

Antes de entrar al tema de la referencialidad musical en *Desde la tersa noche*, es necesario incursionar primero en terrenos teóricos sobre el concepto de referencialidad, para poder atisbar sus implicaciones.<sup>28</sup>

En la entrada “referente” del *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, leemos: “[...] el referente es cada objeto o evento *mediado* por un proceso de conocimiento, es decir, por la conceptualización o asignación de sentido, ya que el hombre solamente se relaciona con las cosas a través de las ideas que se formula acerca de ellas. Entre los objetos del mundo y nosotros están los conceptos a través de los cuales asumimos tales objetos.”<sup>29</sup>

Es decir, los referentes son contenedores de significado; y éstos puede ser aparentemente tan abstractos y simples como “línea” o “blanco”, o pueden estar cargados de interpretaciones, emociones y evocaciones, como las palabras “democracia” o “equidad”.

¿Cómo es que se alcanza tal carga de significado? Pensemos por un momento en los nombres propios dentro de una obra literaria que no hayamos leído. Abrimos un libro y nos encontramos con el apelativo Jean Valjean. Pasamos días o semanas sujetos a la trama de esa novela, interpretándola, disfrutándola. Conforme avanza la lectura, el nombre de Jean

---

<sup>28</sup> Sobre este tema se puede ver: Helena Beristáin, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: UNAM, 2006, 69 pp.

<sup>29</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1988, p. 417.

Valjean deja de ser una palabra para convertirse en una existencia virtual. Ahora es también una serie de gustos, anhelos, valores, ideales. Ahí la significación ha alcanzado un muy alto grado de sofisticación. Pero ahora consideremos que esa novela se convierte en un hito literario, que se enarbola como ejemplo de compromiso político y que la crítica considera a ese texto como una marca caracterizadora del arte decimonónico. En ese momento, el referente “Jean Valjean” va a apelar a una estética romántica, una época, una postura expresiva, una ciudad como París —que se volvió emblema— y, por supuesto, a la revolución francesa.

En *Desde la tersa noche* nos encontramos con Gabriel Bonada, un músico joven y solitario. Estudió en el Conservatorio, fue intérprete y, en el momento de la narración, se encuentra prematuramente retirado del ambiente musical. Es decir, es un personaje que desde su caracterización y biografía más superficial está ya completamente involucrado con la música. Esta formación hace que su discurso, pensamiento y conciencia, apelen constantemente a la música: asiste a conciertos, medita sobre las interpretaciones, percibe la realidad en muy buena medida por medio de conceptos y experiencias de orden estético y musical, o bien refiere nombres de compositores e intérpretes a lo largo del texto:

Elena nunca había entrado en Bellas Artes y ahora acabábamos de comprar dos boletos de luneta. Cuauhtémoc Rivera y Horacio Gutiérrez ofrecían un recital de sonatas para violín y piano, algo digno de oírse a cualquier precio. Le había escuchado a Gutiérrez el concierto número veinte de Mozart: era un genio. Porque Elena lo quiso así, le fui explicando todo: el lugar —ese telón que ves lo diseñó el doctor Atl, y lo hicieron en Nueva York, en Tiffany—, las obras que escucharíamos —la sonata de Cesar Frank, la Primavera de Beethoven y la sonata de Grieg es justo de lo más bello que se ha

compuesto para violín y piano—, los murales —ése de ahí se llama Catarsis y es de Orozco, el más grande de los muralistas.<sup>30</sup>

Gabriel Bonada, al igual que el resto de los personajes, se muestra proclive a la estética romántica. De hecho la manera en que la música es entendida y asumida en la novela, es predominantemente romántica.<sup>31</sup>

Ahora bien, al articularse los fenómenos de referencialidad y autor nos encontramos, en primer lugar, con una potencialización de la semántica del referente, en este caso, del nombre del autor o de su obra.

La referencialidad autoral en una obra literaria trae consigo consecuencias de orden teórico, interpretativo y estético. Se trata de una referencialidad “saturada” de sentido. Expresivamente esto va a ser de utilidad, puesto que bastará la enunciación de un solo nombre: —Jean Valjean o Gabriel Bonada — para que se evoque un complejo estado de ánimo, una condición emocional o ideológica, o para afirmar un carácter, justificar un asesinato o reivindicar a un grupo social.<sup>32</sup>

### 3.2 El referente musical como prueba retórica

Un breve y sencillo ejemplo de las múltiples funciones de la referencialidad en *Desde la tersa noche* lo encontramos en los primeros capítulos de la novela. Gabriel Bonada recuerda una presentación en la que tocó con sus colegas:

---

<sup>30</sup> Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*, p. 120.

<sup>31</sup> John Minahan afirma: “Una composición musical es una revolución de sonidos que necesita de una forma estructurada para moverse en el tiempo y transmitir emoción. Por esta razón, el camino ideal para el poeta romántico es la música, porque ahí encuentra el vocabulario y los patrones más adecuados para la interacción de la vida con el tiempo y el significado del lenguaje.” Citado en Susana Garduño Oropeza, *La música en algunos poemas de Ramón López Velarde...* Tesis de licenciatura, México: UNAM-FFyL, 2005, p. 8.

<sup>32</sup> El asunto de la referencialidad en *Desde la tersa noche* no se limita al ámbito musical. Por exceder los propósitos de la presente tesis no se estudian aquí otras formas de referencialidad, pero se trata de un tema particularmente interesante para futuras investigaciones.

Habíamos sido contratados por tres horas, pero al cabo de la primera hora, ya nadie nos escuchaba. Entonces vino hasta nosotros el padre del novio, nos extendió un cheque por una hora más y nos mandó al diablo, no sin antes invitarnos a comer y beber lo que quisiéramos, siempre y cuando fuera en la cocina. Mi compañero dijo que no, que cómo iba a ser eso, que se sentía humillado, que a Mozart se lo habían hecho y que eso había sido una lección para los músicos.<sup>33</sup>

Aquí la referencia se presenta con la mención de Mozart, quien aparece como fuente de autoridad moral: se trata del tradicional recurso clásico de la *autoritas* o “prueba” de la retórica clásica. Al respecto, Quintiliano señala que “El tercer género de pruebas extrínsecas es el que llamamos *ejemplo* y los griegos *paradigma*, y es traer un hecho sucedido o como sucedió, útil para probar lo que queremos.”<sup>34</sup> Esta clase de recurso estaba muy bien tipificado y sistematizado en la retórica tradicional, y consiste en utilizar un hecho histórico como advertencia, analogía, motivación, etc. Ese hecho histórico debía estar protagonizado por un personaje de probada valía. En el universo de *Desde la tersa noche*, que es un universo poblado de intérpretes, compositores, canciones y conciertos, el nombre de Mozart va a tener, evidentemente, una estimación incuestionable. Y se recurre a él de manera reiterada en toda la novela.

### 3.3 El referente musical como caracterizador

Otra función importante de la referencialidad es la de caracterizar a un personaje, tiempo o espacio, a partir de referencias explícitas o de alusiones. La descripción puede comenzar, por ejemplo, con las preguntas “¿Qué música te gusta?”, “¿Qué canción bailaron?”, “¿Qué

---

<sup>33</sup> Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*, pp. 34-35.

<sup>34</sup> Marco Fabio Quintiliano, *Institución oratoria*. México: Conaculta, 1999, p. 256.

discos traes en tu carro?” Las respuestas servirán para identificar el ambiente en una situación dada.

Así también, en *Desde la tersa noche* los referentes ayudan, en una primera instancia, a distinguir caracteres:

Quando Victor Tetriakov vino a México aceché ansiosamente la salida trasera del Palacio de Bellas Artes. Quería mirarlo de cerca. [...] Simplemente lo había escuchado tocar el violín de Sibelius y el pasmo que me produjo fue total. [...]

Del mismo modo, [...] solía acechar el garaje de mi vecino: un hombre muy rico cuyo jobi [sic] eran los coches deportivos. Tenía un Jaguar XKE, un Porsche Carrera y un Mercedes Benz 190.<sup>35</sup>

Aquí las referencias marcan determinadas peculiaridades del protagonista y su circunstancia. En primer lugar están los modelos interpretativo-técnicos: a Gabriel no sólo le gusta el violín y lo toca, sino que también es capaz de distinguir el virtuosismo. La figura de Tetriakov funciona como respaldo de autoridad, pero también como pretexto para señalar la condición neurótica o maniática de Gabriel, quien se obsesiona con los virtuosos: los acecha. En ese párrafo emergen sus dos grandes intereses existenciales, ya que por un lado espía al violinista virtuoso y, por el otro, a través de recursos analépticos, nos informa de cómo acostumbraba vigilar a su vecino, que poseía no un violín sino autos de carrera. Tales elementos descriptivos aluden a una personalidad escindida, un héroe apasionado y un romántico asceta y voluptuoso.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*, p. 68.

<sup>36</sup> Isaiah Berlin refiere que, para Johann G. Hamann “Eliminar el capricho y el antojo en el arte [...] es ser un asesino que conspira contra las artes, la vida y el honor. Pasión: eso es lo que posee el arte; una pasión que no puede describirse y que no puede clasificarse.” Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000, p. 71.

De igual manera, el personaje de Bárbara —a través de descripciones explícitas y mediante alusiones—, da muestras de su carácter extraño y extravagante, con su fascinación por la violencia, su entrega erótica y su gusto por las llamadas “chardas”, piezas bailables de la tradición húngara.

En las menciones a Mozart o Tetriakov como fuente de autoridad moral y modelo existencial, y en las de los nombres de autores y obras como marcas caracterizadoras, la referencialidad opera de manera tradicional y natural. Sin embargo, a lo largo de la novela vamos a presenciar usos más complejos de los referentes.

### 3.4 El referente musical como marca carnavalizadora

La referencialidad musical en Ruvalcaba también nos muestra diversas aperturas de registros. Basta dar un vistazo a los ambientes y personajes que pueblan sus universos narrativos para darnos cuenta de que en ellos habitan seres de la más diversa ralea. De esta manera se presenta un universo carnavalesco, pleno de contrastes, inversiones y transgresiones, pero también de rebeldía y libertad.

Esta característica es mayor en su novela *Músico de cortesanas*, en donde la carnavalización es rebosante e insistente. En *Desde la tersa noche* existe, pero de manera sutil y, sobre todo, manifiestamente estética. Cabe aquí citar a Helena Beristáin quien, en su análisis sobre Bajtín, ubica al carnaval en la “frontera entre arte y vida.”<sup>37</sup>

En *Desde la tersa noche*, al igual que en la fiesta de carnaval, la sociedad penetra “a un reino utópico de universal libertad, igualdad y abundancia.” Este milagro se produce “al suspenderse el cerrado y acabado orden opresor existente; al salir de él la población para

---

<sup>37</sup> Helena Beristáin, “El carnaval, la risa, la parodia, la comedia.” En Esther Cohen, *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: UNAM, 1995, p. 229.

gozar de una transitoria libertad, abierta hacia el porvenir y hacia lo incompleto.”<sup>38</sup> En esta novela las referencias son un medio eficiente para marcar tal apertura de registros, pues el universo musical presenta muy claramente el problema de la oposición *cultura popular versus “alta” cultura*. Basta decir los nombres de Beethoven, Bach, Tetriakov, Kreisler o Sibelius para penetrar en un mundo de orquestas, conciertos, ejecuciones magistrales y hasta esnobismo. Por otro lado, cuando se mencionan piezas de danzón, “Las golondrinas”, “Las mañanitas” o chardas, se evocan fiestas, arrabales, mercados, reuniones familiares.

Pero en *Desde la tersa noche*, como en muchas otras obras de Ruvalcaba, no están plenamente diferenciados los registros, de ahí su función carnavalizadora: “A ella le gustaban las chardas. Decía que ésa y no otra era la música más bella del mundo. Podía estar horas escuchándolas, pero que no intentara tocarle algo de Bach o Mozart.”<sup>39</sup>

De igual manera sucede con el episodio ya comentado en el que se apela a la “autoridad” moral de Mozart. Instantes después de que el intérprete cita al compositor salzburgués para manifestar su descontento, el grupo toca “Las golondrinas”, lo que demuestra que Ruvalcaba nunca se mantiene en un solo registro; siempre está en un vaivén que oscila entre lo culto y lo popular. Esto se manifiesta claramente en el siguiente fragmento:

[...] yo tenía bien puestas algunas obras de los grandes virtuosos: Kreisler, Wieniawski, Sarasate, Joachim Raff, Poldini. Nunca tendría las agallas para pararme enfrente de un público y tocarlas, pero en cambio me gustaba hacerlo en una iglesia o en una fiesta, donde nadie me hiciera mucho caso.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 227.

<sup>39</sup> Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*, p. 85.

<sup>40</sup> *Idem*.

En este párrafo se manifiestan varios elementos que vale la pena subrayar. Está claro que el personaje no es un intérprete cualquiera. De hecho es un virtuoso. La referencialidad funciona para identificar su nivel de destreza técnica. De igual manera, los nombres aquí citados hacen innecesaria cualquier hipérbole. El narrador no tiene que señalar la velocidad de su digitación o la calidad de su vibrato. Basta con que el lector identifique alguno de los autores señalados para que evoque interpretaciones extraordinariamente precisas y expresivas. Así, la referencialidad funciona para articular planos literarios con musicales: hay economía verbal, se recuerda el sonido de interpretaciones magistrales y se caracteriza al personaje.

Regresando a la mezcla de registros, también hay que tomar en cuenta que la dicotomía música “cultura”-música popular es una distinción artificial, ya que aquella siempre ha recurrido a melodías o temas tradicionales y populares para desarrollar obras de largo aliento. En Rusia, por ejemplo, lo hicieron Tchaikovsky, Mussorgsky, Stravinsky; y en México la lista es prácticamente inagotable: Chávez, Ponce, Revueltas, Moncayo, el mismo Higinio Ruvalcaba y, más recientemente, Arturo Márquez. En consecuencia, existe una deuda de la música “cultura” para con la música popular. Y esto es algo que parece saber muy bien el narrador y protagonista de *Desde la tersa noche*.<sup>41</sup>

Otro ejemplo hilarante de marca carnavalizadora lo encontramos en la ya citada novela de Alejo Carpentier *Concierto barroco*, cuando al final de una improvisada y multitudinaria ejecución musical “cultura”, en la que participan Antonio Vivaldi, Doménico Scarlatti y Jorge Federico Haendel, ocurre la siguiente escena:

---

<sup>41</sup> Dicha mezcla de registros tendrá consecuencias en la estructura de la novela, tema que será tratado en su momento en el capítulo “La estructura musical como estructura narrativa”, v. *supra*, p. 51 y ss.

En tal tónica se estaba, cuando Filomeno reparó en la presencia de un cuadro que vino a iluminar repentinamente un candelabro cambiado de lugar. Había ahí una Eva, tentada por la Serpiente. Pero lo que dominaba en aquella pintura no era la Eva flacuchenta y amarilla [...], sino la Serpiente, corpulenta, listada de verde, de tres vueltas sobre el tronco del Árbol, y que, con enormes ojos colmados de maldad, más parecía ofrecer la manzana a quienes miraban el cuadro que a su víctima, todavía indecisa [...] en aceptar la fruta que habría de hacerla parir con el dolor de su vientre. Filomeno se fue acercando lentamente a la imagen, como si temiese que la Serpiente pudiese saltar fuera del marco y, golpeando en una bandeja de bronco sonido, mirando a los presentes como si oficiara en una extraña ceremonia ritual, comenzó a cantar:

—*Mamita, mamita,*  
*ven, ven, ven.*  
*Que me come la culebra,*  
*ven, ven, ven*

—*Mírale lo sojo*  
*que parecen candela.*  
—*Mírale lo diente*  
*que parecen filé.*

—*Mentira, mi negra,*  
*ven, ven, ven.*  
*Son juego é mi tierra,*  
*ven, ven, ven.*

Y haciendo un ademán de matar la sierpe del cuadro con un enorme cuchillo de trinchar, gritó:

—*La culebra se murió,*  
*Ca-la-ba-són,*  
*Son-són*

*Ca-la-ba-són,*  
*Son-són.*

—*Kábala-sum-sum-sum* —coreó Antonio Vivaldi, dando al estribillo, por hábito eclesiástico, una inesperada inflexión de latín salmodiado. *Kábala-sum-sum-sum* —coreó Doménico Scarlatti. *Kábala-sum-sum-sum* —coreó Jorge Federico Haendel. *Kábala-sum-sum-sum* —repetían las setenta voces femeninas del Ospedale, entre risas y palmadas.<sup>42</sup>

### 3.5 El referente musical como motivo-tema

Por último, hay un tipo de referencialidad en *Desde la tersa noche* que se presenta de manera particularmente compleja y significativa. Me refiero al *Concierto para violín* de Brahms, usado como motivo y tema a lo largo de la novela y que se articula con la intriga del texto.

*Desde la tersa noche* se despliega en varios planos narrativos ubicados en diferentes dimensiones temporales. Como ya lo he señalado, el protagonista de la novela es un músico supuestamente retirado, que en algún momento perteneció a una orquesta importante. También fue un arrojado piloto de carreras. En el presente narrativo ha renunciado a su puesto en la orquesta y no practica el automovilismo. La novela oscila entre el pasado desdoblado en varios niveles (niñez, ex amante,) y un presente marginal y criminal. Es,

---

<sup>42</sup> Alejo Carpentier, *Concierto barroco*. México: Siglo XXI, 1974, pp. 44-46.

pues, complejo el uso del tiempo en la novela, pero puede esquematizarse de la siguiente forma: 1) presente narrativo: relación con Elena; 2) pasado narrativo inmediato: evocación de Bárbara; 3) pasado narrativo mediato: evocación de la niñez del protagonista.

La manera en que se integran estos tres planos es por medio de una suerte de contrapunto que explicaré más adelante. Lo que me importa destacar respecto de la referencialidad en *Desde la tersa noche* es que hay un motivo que participa en todos los planos y que funciona como *leitmotiv* articulador, y este es precisamente el *Concierto para violín* de Johannes Brahms, el cual es invocado en momentos clave de la novela. Una de las primeras alusiones sucede en una evocación del pasado con Bárbara:

[...] ordenó que sirviéramos copas para todos, y a mí me indicó que pusiera el concierto para violín de Brahms, mi favorito y de ella también. Lo hice. La música empezó a poblar la recámara y el vino a inflamar aún más nuestros corazones, en tanto Bárbara se retorció y casi sangraba de muñecas y tobillos.<sup>43</sup>

Dicho fragmento aparece perturbadoramente referido mientras amarran al padrote de Elena y perpetran su asesinato. Asimismo, páginas más adelante, entramos en la conciencia del narrador, quien nos cuenta el siguiente episodio familiar:

Unas notas vinieron a mis oídos: era el concierto de Brahms para violín, que mi padre ponía siempre a la hora de la comida. Jamás lo vi escuchar ninguna otra obra. Por supuesto, el concierto me llevó a aquella noche, con Bárbara y Arturo Román. Hasta mi nariz llegó el olor que despedían las axilas de Bárbara, y la fragancia inequívoca de su perfume. Sin quererlo, absolutamente en forma involuntaria, mi

---

<sup>43</sup> Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*, p. 47.

pene empezó a hincharse.

Entonces disparé.<sup>44</sup>

La capacidad evocadora de la pieza logra mezclar diversos eventos con el presente narrativo hasta casi confundir todos los planos en la conciencia del narrador-protagonista. Gabriel repasa simultáneamente un momento familiar con las notas del *Concierto* de Brahms y, junto a su espontánea erección, consume súbitamente el crimen.

Este mecanismo se repite a lo largo de la novela y en condiciones muy similares. Por ejemplo, durante una extraña orgía teñida de elementos rituales sucede lo siguiente: “Cuando el incienso había alcanzado todos los rincones, [Bárbara] encendió el aparato y se escuchó el concierto de Brahms. La vi acercarse, desprenderse de su túnica e incorporarse al grupo.”

Bajo un contexto mucho menos violento o transgresor, Bárbara y Gabriel conocen a un músico:

Entonces hablamos [Bárbara y yo con el concertista uruguayo Jorge Risi] del concierto de Brahms. Nos contó que él mismo había aleccionado a los muchachos de la orquesta acerca del espíritu de Brahms. Era curioso, dijo, que ese concierto fuera del agrado lo mismo de gente muy culta que de personas huecas de la cabeza. Es el caso de mi padre, me adelanté. Él no sabía nada de música, pero nos hacía oír el concierto, a mi madre y a mí, siete días a la semana. Creo que de tanto oírlo fue que quise ser violinista, aunque jamás lo toqué. Para mi sorpresa, dijo que eso no tenía importancia.”<sup>45</sup>

En este fragmento, de nuevo el concierto concatena episodios de la vida del protagonista de

---

<sup>44</sup> *Ibid*, p. 52.

<sup>45</sup> Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*, p. 53-54.

muy diversa naturaleza. Van de una inocente plática o una escena familiar a los más estimulantes momentos sexuales de su experiencia con Bárbara.

Así, en el caso del *Concierto* de Brahms, la referencialidad está llegando a funcionar incluso estructuralmente dentro de la novela, a manera de motivo musical para todo el universo textual.

De hecho existe un paralelismo, una correspondencia entre los movimientos del *Concierto*, que son tres, y los personajes principales de la novela, cuya aparición en la trama novelística, para mayor similitud, sigue la misma secuencia que los movimientos de la obra brahmsiana. He aquí sus principales características:

MOVIMIENTO DEL CONCIERTO	PERSONAJE DE LA NOVELA	CARACTERÍSTICAS COMUNES
Primero: Alegro non tropo	Gabriel	Pasión, rebeldía, tristeza, contemplación.
Segundo: Adagio	Elena	Apacibilidad, entrega, arrobamiento.
Tercero: Allegro giocoso, ma non troppo vivace	Bárbara	Euforia, desbordamiento, virtuosismo.

Para el tercer movimiento hay que mencionar, como sugerente dato adicional, sus reminiscencias húngaras que, se dice, fueron una deferencia de Brahms al violinista húngaro Joseph Joachim —a quien dedicó su concierto—, y que coincide con el hecho de que la música que más le gusta a Bárbara sean las chardas, piezas populares de la tradición húngara.<sup>46</sup>

Sobre la función estructural de la música en la novela tratará el siguiente capítulo, pero lo que hay que destacar por el momento es que la referencialidad de Brahms es de primer orden y que opera como contenedor de sentido, caracterizador del personaje, hilo

---

<sup>46</sup> Ver *infra*, p. 42

conductor del desarrollo novelístico y principio evocador.

Se puede concluir este capítulo afirmando que la referencialidad es uno de los aspectos más importantes con respecto al tema de la música en *Desde la tersa noche*. Y, a manera de resumen, reiterar las funciones que desempeña:

- Prueba retórica
- Caracterizadora
- Marca carnavalizadora
- Motivo-tema

## Capítulo IV

### LA ESTRUCTURA MUSICAL COMO ESTRUCTURA NARRATIVA

En el capítulo I, “La música como detonante literario”, referí varios ejemplos de cómo la música ha poblado en repetidas ocasiones y con diferentes estrategias el universo de la ficción literaria. En la poesía es en donde más claramente se puede identificar el carácter musical que desde siempre ha tenido la literatura a partir de la incorporación de elementos formales o estructurales: repetición de sonidos, onomatopeyas, simulación de improvisaciones o mediante ritmos representando marchas o bailes. En la prosa es más velada dicha manifestación, aunque no por eso ininteligible; y en el caso de *Desde la tersa noche* está presente por medio de diferentes técnicas que enumeraré a continuación:

- Repetición /Tema-motivo
- Contrapunto narrativo-musical
- Acorde, armonía y remate

#### 4.1 Repetición /Tema-motivo

Aaron Copland, en su ya clásico libro *Cómo escuchar la música*, explica los principios estructurales de las obras musicales, asignándole un lugar de primer orden al de la repetición:

Para crear la sensación de equilibrio formal se usa en música un principio importantísimo. Y es tan fundamental para nuestro arte que

probablemente no dejará de usarse, de un modo u otro, mientras se siga escribiendo música. Ese principio es el muy simple de la repetición.

La mayor parte de la música se basa estructuralmente en una amplia interpretación de ese principio. A causa, probablemente, de la naturaleza un tanto amorfa de la música, el uso en ella de la repetición parece estar más justificado que en cualquiera de las demás artes.<sup>47</sup>

Según el juicio del ensayista y compositor neoyorkino, la repetición es prácticamente el elemento que configura, ordena, sistematiza y unifica el todo de una obra musical. Ahora bien, la repetición en las obras musicales se puede establecer a partir de distintos procedimientos, que pueden ir desde la duplicación simétrica hasta la fuga. Es decir, la repetición puede presentarse como la mera reiteración de un tema-melodía en distintos momentos de la obra, o bien puede ser que ese tema se presente con variantes, o en diferentes contextos, o que ese motivo se desarrolle formalmente bajo procedimientos composicionales como la fuga o la sonata. Lo que importa destacar es que la repetición musical no consiste necesariamente en la mera reproducción exacta de un elemento. Se puede obtener una mayor riqueza expresiva si ese elemento se reitera en condiciones y tratamiento distintos. De hecho así ocurre, tanto en música como en literatura. Miguel González Martínez sostiene que, en el campo musical y en “muchas formas poemáticas, dramáticas y narrativas”, más que de una repetición debe hablarse de una “reexposición”, la cual opera mediante “una estructura del tipo A-B-A’, donde A= exposición temática, B= desarrollo modulante y A’= reexposición temática.”<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Aaron Copland, *op. cit.*, p. 119.

<sup>48</sup> Juan Miguel González Martínez. “Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musicales y literarias”, *Imafronte* N° 18, p. 20.

Como señalé en el capítulo anterior, la referencia al *Concierto para violín* de Brahms se establece como un elemento unificador y organizador tanto del discurso como de la conciencia del protagonista. Así, dicha obra recorre toda la novela; supone un *leitmotiv* en términos discursivos y un *tema* en términos musicales. Se hace presente desde los primeros capítulos, principalmente en fragmentos analépticos. Dichas alusiones son de particular intensidad cuando se va reconstruyendo el “pasado” de Gabriel Bonada. Por un lado está el momento en el que él y Bárbara, su pareja, sostienen relaciones sexuales con Arturo Román, a quien conocieron en una función de lucha libre. Más tarde, la voz narrativa da cuenta, en repetidas ocasiones, del gusto que tenía el padre de Gabriel por el *Concierto*: “Unas notas vinieron a mis oídos: era el concierto de Brahms para violín, que mi padre ponía siempre a la hora de la comida.”<sup>49</sup> Así también, en la segunda mitad de la novela se rememora un episodio orgiástico-ritualístico con Bárbara, en donde se escucha de fondo el concierto del compositor romántico.

Los pasajes en los que aparece el motivo-Brahms son de una importante tensión, o bien violentos, de gran carga emotiva o de una señalada intensidad sexual. Son, pues, situaciones clave para el desarrollo del argumento y, sobre todo, para la construcción del personaje principal. El tema aparece como un elemento caracterizador, es decir, que el motivo-Brahms funciona como una suerte de código que alerta al lector sobre el alcance del episodio. De esta manera el relato, “musicalizado” por Brahms, cobra un carácter nostálgico-melancólico-violento, pues a lo largo de la novela son de esta naturaleza los instantes “ambientados” con la resonancia del *Concierto*.

Hay un episodio que ya he señalado, pero que por su importancia y sus claves interpretativas traeré de nuevo a colación. Se trata del fragmento del asesinato del

---

<sup>49</sup> Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*, p. 52.

explotador de Elena, momento climático y marca estructural de la novela. Aquí el protagonista señala: “Dirigí el cañón hacia su frente.”<sup>50</sup> Inmediatamente después rememora un momento de su niñez en donde ejerce un violento sometimiento sobre sus vecinos: “Me vi jugando con Pablo en el camellón de la avenida Mazatlán [...] Para entretenernos, obligábamos a los niños pequeños a comer palomillas de San Juan [...]”<sup>51</sup> El relato regresa al presente narrativo: “Puse el dedo en el gatillo.”<sup>52</sup> En la siguiente línea, la voz narrativa hace de nuevo una evocación en la que el padre de Gabriel hace escuchar a su familia el *Concierto* de Brahms. Y luego señala que “Por supuesto, el concierto me llevó a aquella noche, con Bárbara y Arturo Román.”<sup>53</sup> Al terminar la evocación, el presente narrativo se manifiesta violento, brutal y lapidario: “Entonces disparé.”<sup>54</sup>

Debo mencionar que para este momento, el *Concierto* de Brahms ha sido ya referido en varias ocasiones, tanto en las analepsis de Bárbara, como en los recuerdos de su padre. Es decir, cuando se presenta el asesinato, el *Concierto* de Brahms —pleno de significación— ha quedado ya establecido como tema/motivo. Pues bien, cuando el lector llega a las páginas que dan cuenta del asesinato, se encuentra con la confluencia de distintos planos narrativos en los que coexisten *dos* evocaciones enlazadas por el presente narrativo con frases breves y a intervalos muy cortos de lectura, si acaso un párrafo. Es decir, existen tres planos confluyendo en el espacio de una sola página. Hay que subrayar también la condición delirante y frenética del mencionado fragmento. Se despliegan arrebatadamente un plano tras otro, creando un efecto de excitación, lo cual se relaciona de manera directa

---

<sup>50</sup> Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*, p. 51.

<sup>51</sup> *Ibid*, p. 52.

<sup>52</sup> *Idem*.

<sup>53</sup> *Idem*.

<sup>54</sup> *Idem*.

con el carácter de la música de Brahms, representativamente romántica, por lo tanto apasionada, arrojada, expresiva y vibrante.

Con lo ya mencionado, analicemos ahora la naturaleza de la repetición del motivo-Brahms. El tema se presenta en repetidas ocasiones pero en contextos diferentes. Va del ambiente doméstico y familiar al frenesí de una escena orgiástica y voluptuosa. Este es un procedimiento común en la composición musical. A veces una misma frase musical que se presentó acompañada de armonías menores se recontextualiza bajo armonías de carácter mayor, por mencionar tan sólo un ejemplo. Esto no sólo genera variedad en el desarrollo musical, también re-significa la naturaleza de la frase, pues una melodía que se suponía de suyo sombría, de repente puede reaparecer con bríos vehementes e impulsivos, pero se sigue tratando de la misma frase. Dicho fenómeno es frecuente en la música “cultura” occidental<sup>55</sup> y es un recurso generalizado en las bandas sonoras de las películas. Puede que a lo largo de una cinta se repita varias veces la misma melodía. Sin embargo, su “humor” o “color” cambia, y deja de ser un tema de “presentación” para más tarde enmarcar un “momento” melodramático y hacia el final tener quizá un tratamiento agitado. Piénsese, por ejemplo, en la melodía que acompaña reiteradamente al filme *El padrino*, que está presente a lo largo de toda la cinta, pero con diferentes matices, énfasis, tonalidades e intenciones:

“Recuérdese siempre que un tema, después de todo, no es más que una sucesión de notas. Con sólo cambiar la dinámica, es decir, con tocarla con fuerza y decisión, o con suavidad y timidez, se puede hacer que cambie la emoción de una misma sucesión de notas. Con un cambio de armonía se le puede dar una nueva mordacidad al tema y

---

<sup>55</sup> O más correctamente, según Juan Arturo Brennan, “música de concierto.” Juan Arturo Brennan, *Cómo acercarse a la música*. México: Plaza y Valdes-SEP, 1988, pp. 23-24

con un diferente tratamiento rítmico unas mismas notas pueden resultar una danza guerrera en vez de una canción de cuna.”<sup>56</sup>

Pues bien, a lo largo de *Desde la tersa* noche, el tema-concierto de Brahms opera al modo de un motivo musical con variantes. Conforme avanza la novela va cambiando el contexto en el que se inserta y, por tanto, puede hablarse de la “modulación de un motivo narrativo”. A este respecto resultan elocuentes dos definiciones que el Diccionario de la RAE ofrece para “modular”: —“Variar con fines armónicos las cualidades del sonido en el habla o en el canto.” Y —“Pasar de una tonalidad a otra.”<sup>57</sup>

Consecuentemente, la repetición del motivo tiene como efecto una identificación semántica. Me explico: el tema/motivo no aparece arbitrariamente; cuando éste se “modula”, se “marca” con determinado carácter o significación en el episodio donde se inserta. Y una vez que el lector ha reconocido el peso simbólico e icónico del *Concierto* de Brahms, el relato, episodio, recuerdo o circunstancia en el que aparece, va cobrar una significación concreta, pues se distingue del resto como un “momento Brahms”, un momento de particular importancia para el protagonista-narrador. Se podría decir que el fragmento narrativo musicalizado con el *Concierto* de Brahms ha quedado, de una u otra manera, *fichado*, y que —en palabras de Manuel Valls— ha sido “dotado de una carga significativa.”<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> Aaron Copland, *op. cit.*, pp. 39-40.

<sup>57</sup> <http://www.rae.es>

<sup>58</sup> Manuel Valls Gorina, *Aproximación a la música*. España: Salvat (Biblioteca básica 63), 1970, p. 20.

## 4.2 Contrapunto narrativo-musical

A lo largo de la novela se presenta un fenómeno estructural que le da una singular complejidad al argumento, a la vez que hace que sus piezas se entrelacen y relacionen como si de un tejido melódico se tratara.

Como ya lo señalé, el texto está conformado a partir de varios planos narrativo-temporales. Pero hay dos que dominan la obra y funcionan como ejes del argumento: el presente narrativo en el que Elena acompaña al protagonista, y el plano dominado por Bárbara, ex amante de Gabriel. Los dos planos funcionan no sólo como dimensiones temporales distintas, sino que sirven como elementos de contraste, debido a que cada personaje femenino le imprime su correspondiente personalidad. En el presente habita Elena, quien se muestra con atributos de belleza, apacibilidad, brillo y vulnerabilidad: “Elena se veía hermosa bajo el sol de invierno. Eran las doce del día y había una claridad inusitada, como si todo brillara más. Justo éstos eran mis días predilectos: ni demasiado fríos, ni cálidos, menos aún polvosos.”<sup>59</sup> Además del tono resplandeciente que la percepción del personaje reconoce en Elena y el tiempo/espacio que ocupa, aparecen también los campos semánticos de equilibrio, moderación y serenidad, los cuales se corresponden con las características que la crítica musical ha señalado para el segundo movimiento del concierto de Brahms: “[este] movimiento es una extensa canción, una canción de paz, calma y contento”<sup>60</sup>

El plano de Bárbara, en cambio, tiene una atmósfera mucho más violenta, veloz, precipitada:

---

<sup>59</sup> Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*, p. 28.

<sup>60</sup> <http://classicmusica.blogspot.mx> Ver también *infra*, p. 47.

El box. Ese era el deporte que le fascinaba a Bárbara. Me exigía que la llevara a la arena, nada importaba quién fuera contra quién. Las peleas la ponían cachonda. [...] De pronto se ponía de pie para gritarle al boxeador apaleado que no se dejara, que no fuera cobarde, que se levantara. [...] Cuando empezábamos a notar la mirada insistente de alguno que estuviera cerca me besaba y metía su lengua en mi boca y de ahí en adelante ya no le paraba la calentura.<sup>61</sup>

El contraste es evidente. Los espacios que habita Bárbara son de fiesta enardecida, de vértigo, de estímulos estridentes y de sexualidad abierta, y se mantiene así hasta el inesperado momento de su muerte a toda velocidad en la carretera; acción que, con toda su carga trágica, resulta congruente en términos estéticos y hasta existenciales. La vitalidad de Bárbara se nutre del tercer movimiento del *Concierto*, *Allegro giocoso ma non troppo vivace*: “Tanto el primero como el segundo motivo son vivaces y vigorosos y discurren entre el solista y la orquesta. Una forma más gentil y graciosa es presentada en la parte central pero pronto se reafirma la alegría general y tras una cadencia y un episodio en forma de marcha, tres acordes anuncian el final...”<sup>62</sup>

Podríamos visualizar la estructura de la novela de la siguiente manera. El “plano Elena” lleva la pauta, pues es el espacio en donde *están* (presente indicativo) desarrollándose las acciones. El “plano Bárbara” concurre a manera de digresión textual. En esta dimensión es donde las cosas *sucedieron* (pretérito indicativo). Podría pensarse que el “plano Bárbara”, al tratarse de un elemento digresivo, ocupa un segundo lugar; que mientras estamos siendo testigos de la relación entre Gabriel y Elena, *de vez en cuando* se nos aparecen las analepsis Bárbara como un accesorio complementario. Pero no es así. En

---

<sup>61</sup>Ruvalcaba, *op. cit.*, p. 25.

<sup>62</sup><http://classicmusica.blogspot.mx>

primer lugar, porque tanto en cantidad como en importancia, el plano Bárbara ocupa un lugar privilegiado. La vida de Gabriel con su ex amante no sólo revela mucho de la personalidad del protagonista: es también génesis, pasado mítico, destino. Así, el espacio textual que las analepsis ocupan a lo largo de la novela nos obliga a pensar que son mucho más que meras digresiones. Son elemento estructural de la novela, tanto como lo es el relato de Elena.

En segundo lugar, la constante y masiva presencia del plano Bárbara se manifiesta de forma imprevista. La inadvertencia de los cambios de plano provoca el engarce de las acciones, como en el siguiente fragmento:

Cenamos y admiré la belleza turbadora de Elena. [...] Su cuello era largo y delgado, y sus brazos se amarilleaban a la vista de un vello rubio y fino.

Algunas mujeres de mesas vecinas se le quedaban mirando con insistencia, y yo me les quedé mirando también, no solo con insistencia sino con descaro. Si se trataba de ser impertinente, nadie había que compitiera conmigo. Cuando menos eso fue lo que me dijo Bárbara el día que me enfrenté a su padre.<sup>63</sup>

Esta técnica se mantiene igual de constante y pertinaz a lo largo de la novela, y provoca que el plano de Bárbara se perciba como una presencia persistente y estable, de tal manera que provoca un efecto de simultaneidad, más que de sucesividad.<sup>64</sup>

Con los elementos aquí descritos podemos aducir que la novela se despliega mediante un desarrollo narrativo a dos o más voces (ya que hay que tomar en cuenta las

---

<sup>63</sup> Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*, p. 75.

<sup>64</sup> Ver: Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 42.

analapsis concernientes a la niñez del protagonista), como si de un contrapunto se tratara. Analicemos esta afirmación.

Contrapunto se define como: “[...] el régimen que ordena el desarrollo simultáneo de varias voces de una composición que conservan su independencia, pero están vinculadas al conjunto.”<sup>65</sup> Esto resulta claro con las composiciones de Bach, en donde el contrapunto es un elemento esencial. *Observamos* el desarrollo de una línea melódica que convive simultáneamente con otra u otras. Pueden considerarse por separado como composiciones estables y consumadas. Sin embargo, en obras cuya base estructural es el contrapunto, las líneas cohabitan, a veces respondiéndose unas a otras, a veces generando armonía (dos o más voces produciéndose al unísono), y en otras construyendo un tejido sonoro.

El contrapunto ha sido uno de los recursos más interesantes y más explotados de la música durante los últimos siglos, y su realización es posible gracias a que el arte musical posee una naturaleza que le permite construirse horizontal y verticalmente. Es decir, la música cuenta con dos elementos básicos: la armonía y la melodía. La armonía es el “conjunto de normas que ordenan y regulan las relaciones entre las partes de una composición y las articulan entre sí en función de leyes basadas en unos principios acústicos.”<sup>66</sup> Se construye en un solo espacio de tiempo. Esta es la dimensión vertical de la música. En lingüística se utiliza un concepto paralelo, el de sincronía. Por otro lado, la melodía es la composición de una línea musical que se establece en términos temporales. Una nota sucede a la otra: es la “Sucesión temporal de sonidos de distinta altura, dotados de sentido musical.”<sup>67</sup> Esto es la diacronía, en lingüística.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Manuel Valls, *Diccionario de la Música*, p. 28.

<sup>66</sup> *Ibid*, p. 16.

<sup>67</sup> *Ibid*, p. 46.

<sup>68</sup> El *Diccionario de lingüística*, de Jean Dubois, define: “La lengua puede considerarse como un sistema que funciona en un momento determinado del tiempo (sincronía) o bien analizarlo en su evolución (diacronía); la

En *Doktor Faustus* Thomas Mann hace una didáctica descripción de contrapunto:

Su vanidad estaba en enseñarnos a cantar cánones, esas composiciones de contrapunto elemental en las que cada voz repite, sucesivamente, lo que cantaron las anteriores. Los más fáciles y conocidos, naturalmente, y en particular uno que todos los niños alemanes conocen: «¡Ah, qué grato es el crepúsculo! —cuando las campanas llaman al descanso— Ning nang, ning nang» [...] Se contrapunteaban aquí, unas con otras, las diversas partes componentes de la melodía, sin que ello diera lugar a confusión. Al revés, la entrada del segundo cantor repitiendo la primera frase —¡Ah, qué grato es el crepúsculo!— mientras el primero atacaba la segunda —«cuando las campanas llaman al descanso»—, completada después por la entrada del tercero repitiendo «¡Ah, qué grato es el crepúsculo!» cuando el primero empezaba la imitación del ruido de las campanas —«Ning nang, ning nang»—, todo ello se armonizaba a la perfección y era extremadamente grato al oído.<sup>69</sup>

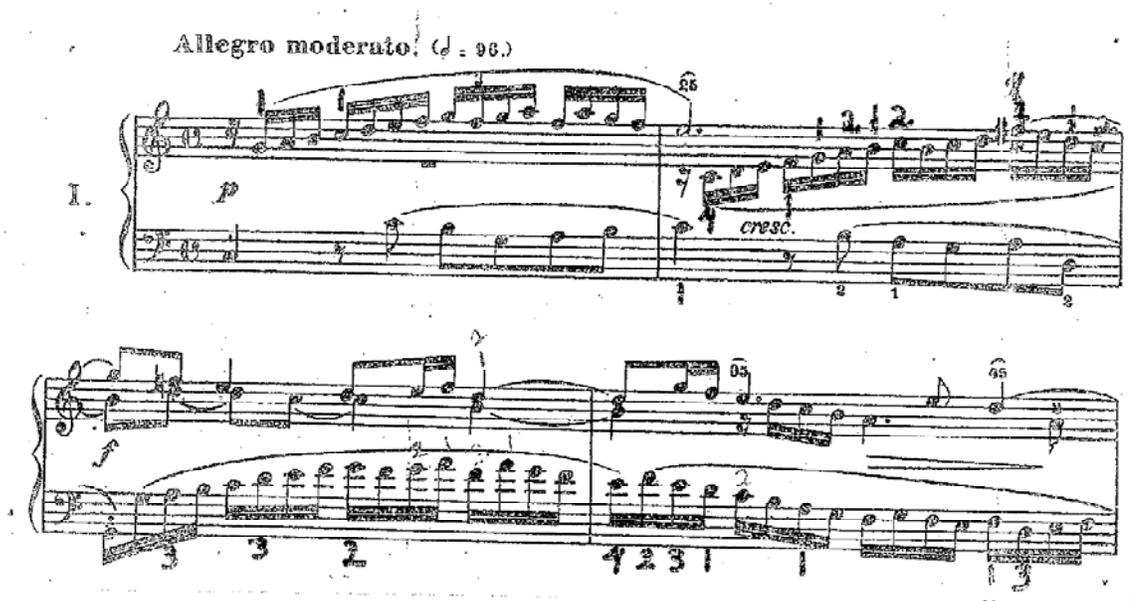
Para visualizar el recurso del contrapunto de manera gráfica, utilizando el lenguaje de la música, reproduzco una partitura de Bach, una de sus composiciones breves denominada *Invención a tres voces*:<sup>70</sup>

---

diacronía sigue los hechos de la lengua en su sucesión, en su cambio de un momento a otro de la historia [...]” Jean Dubois y otros. *Diccionario de lingüística*. Madrid: Alianza, 1986, p. 189.

<sup>69</sup> Thomas Mann. *Doktor Faustus*. Barcelona: Altaya, 1995, p. 36

<sup>70</sup> Johann Sebastian Bach, *15 invenciones a tres voces*. Repertorio Wagner, S. A., Ruthardt.



Es claro cómo en el primer compás la primera y la segunda voz —manteniendo su independencia— forman un acorde, mismo que se continúa en los siguientes compases, interrelacionándose en una progresión melódica y formando polifonías. En este ejemplo de Bach, la sucesión de notas que aparecen horizontalmente en los compases 1-2-3-4 es la diacronía, mientras que las notas marcadas verticalmente en un mismo compás para la mano derecha y la mano izquierda, y que dan vida a los acordes, es la sincronía.

Por su parte, la literatura tiene una naturaleza eminentemente horizontal. No leemos varias palabras al mismo tiempo, sino que el texto se va desplegando temporalmente, va encadenando, uno tras otro, conceptos, episodios y descripciones. Sin embargo, el arte literario ha sabido desarrollar complejas técnicas narrativas que simulan efectos temporales específicos, como es el caso de la simultaneidad de planos en *Desde la tersa noche*, en donde la voz de Bárbara parece responder y generar armonías con la de Elena.

Como en una pieza musical contrapunteada, una línea influye en la percepción de otra. Los episodios van generando una tesitura y una caracterización específica en función

de lo que la otra voz propicia. La yuxtaposición de dos o más planos narrativos provoca una reinterpretación mutua y le imprime un “color” diferente a la escena. Gabriel puede, en una de las líneas, “simplemente” disparar un arma. Pero cuando ese acto está contiguo a otro en el que se describe el placer que el protagonista sintió al humillar a un niño en su escuela, y además existe otra voz que narra el arrebato sexual que el personaje sentía al lado de Bárbara, entonces cada una de las dimensiones concurrentes se re-significa, además de que potencializa sus posibles interpretaciones. Pongo un ejemplo:

PÁRRAFO N°			
1	2	3	4
“Aquella mañana Bárbara me había convencido de que la llevara a desayunar...”	“Elena dejó así sus rodillas, junto a mí, un buen rato...”	“Silencio, silencio [...] En ese silencio identifiqué los mejores ruidos. Como los tacones de mi madre, cuando caminaba a mi lado, del brazo de mi padre.”	“La falda de Elena había dejado al descubierto más que sus rodillas. Las acaricié y recorrí los muslos hasta tentar el sexo.”

Cabe aclarar que estos párrafos (pp. 22-23) son sucesivos y, como resulta evidente, las voces son por completo autónomas. Cada una tiene un carácter específico, una naturaleza dada. De hecho, si pensamos en los planos de manera aislada, se puede representar cada relato como historia independiente. Pero no es así: al presentarse en esa yuxtaposición, *Desde la tersa noche* genera tejidos, juegos de preguntas y respuestas y hasta simultaneidades que hacen posible afirmar que estamos frente a un complejo narrativo estructurado contrapuntísticamente.

### 4.3 Acorde, armonía y remate.

Queda claro, pues, que una buena parte de la novela se nos representa estructuralmente como contrapunteada. Varios relatos se suceden alternadamente y se influyen recíprocamente para generar un todo artístico complejo, polifónico. Sin embargo, si aplicamos el mismo criterio de estructuras musicales a lo largo de la novela, encontramos fragmentos que funcionan al modo de acordes, es decir, como si varias notas se ejecutaran al mismo tiempo generando una armonía específica. En teoría musical, esto se refiere a la naturaleza de los intervalos. El intervalo es el espacio que existe entre una nota y otra, y esas distancias están estandarizadas.

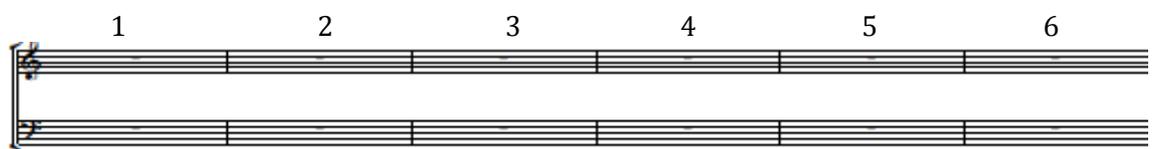
Si nos representamos el texto de Ruvalcaba como novela contrapunteada, habrá también pasajes que obtendrían un carácter armónico, en donde dos descripciones o relatos se superponen. Este fenómeno se presenta a propósito de la concepción que tiene el protagonista sobre la interpretación musical, a la cual compara con otros fenómenos, sensaciones o actos. Un ejemplo:

Pero es que yo sentía que para pilotear un auto de 350 caballos de fuerza y para tocar como un maestro se necesitaba idéntica precisión, reflejos, oído, resolución de dificultades antes de que se presentaran. Digo, entonces, que para mí correr no significaba trabajar, sino un complemento del estudio violinístico; o al revés, tocar no significaba trabajar, sino un complemento del virtuosismo automovilístico.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*, p. 26.

Plasmado en un pentagrama con acordes simples en los compases 2, 5 y 6, este párrafo queda<sup>72</sup>:



Pero	para pilotar un auto		digo	correr	tocar
es que	de 350		entonces	no	no
yo	caballos		que	significaba	significaba
sentía	de fuerza		para mí	trabajar	trabajar
que	y			sino	sino

	para	se necesitaba idéntica		un complemento	un complemento
	tocar	precisión reflejos oído resolución		del	del
	como	De dificultades		estudio violinístico	virtuosismo
	un	antes de que se		o	automovi-
	maestro	presentaran		al revés	lístico

Básicamente, el fenómeno retórico que aquí se presenta es el de la comparación. ¿Por qué entonces pensarlo como la representación literaria de un acorde? Los dos elementos que se comparan son la ejecución musical y el automovilismo. Para ambos ejercicios es necesaria una indiscutible precisión técnica, además de que presuponen una inmersión en el vértigo. Lo impetuoso y lo exacto condensados en ambas actividades. Así, la comparación no sólo supone un lazo conceptual entre dichos elementos, sino que presupone una completa identificación de carácter emocional y operativo.

<sup>72</sup> Respecto de la línea melódica Aaron Copland afirma: “[por lo general las melodías] al igual que las frases gramaticales, tienen a menudo en su curso puntos de reposo equivalentes a la coma, al punto y coma y a los dos puntos de la escritura. Esos puntos de reposo momentáneos, o cadencias, como a veces se les llama, ayudan a hacer más inteligible la línea melódica, al dividirla en frases más fácilmente comprensibles.” *op. cit.*, p. 62.

Como este ejemplo hay varios. Menciono otro en el que igualmente se comparan dos elementos, en este caso el arte musical con la manipulación de un arma de fuego: “¿En qué se parecían un violín y una escuadra calibre .22? Acaso en que ambos eran capaces de hacerlo soñar a uno, de accionar el mecanismo de la fantasía a su poseedor.”<sup>73</sup>

Todos estos “acordes conceptuales” confluyen en un punto: unos y otros contienen el elemento de la interpretación musical. Se trata del elemento clave, el común denominador. Por otro lado, no se presentan contrapuntísticamente, sino armónicamente. Ambos momentos de la analogía comparten espacio, tiempo, velocidad, tono, tema, y buscan la expresión de una sola idea. Por último, si las identificamos en su contexto, tales fragmentos armónicos (acordes) siempre rematan episodios narrativos. Es decir, se viene desarrollando la trama (de manera contrapuntística) y el capítulo o núcleo narrativo desemboca en dichos fragmentos. Terminan siendo, entonces, una suerte de resolución armónica al torrente, a veces vertiginoso, de la progresión episódica. Si lo pensamos musicalmente, las comparaciones música-automovilismo o música-arma de fuego son como el acorde final de una progresión melódica. Rematan en un solo momento las progresiones narrativas que se han venido desdoblado.

Al llevar más lejos la comparación entre la estructura musical y la literaria —y retomando lo dicho sobre el contrapunto y las armonías-remate—, ambos fenómenos podrían interpretarse como un todo musical. Por un lado, tenemos que el contrapunto se presenta con la simultaneidad de los planos narrativos de Bárbara y Elena, principalmente. Por el otro, se presenta un fenómeno de analogía-comparación entre la interpretación musical y la manipulación de mecanismos violentos, sonoros, mecánicos y amenazantes, como lo son los autos de carrera y las armas de fuego. Tales procedimientos estructurantes

---

<sup>73</sup> Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*, p. 51.

coinciden en contener dos elementos que se contraponen y complementan. En la dimensión narrativa tendríamos los planos de Bárbara y Elena desarrollándose temporalmente, es decir, melódica y diacrónicamente. Dichas “voces” se van desplegando hasta desembocar en un “remate armónico” de carácter descriptivo en donde, de nuevo, se presentan dos elementos contrapuestos, como se muestra en el siguiente esquema:



Contrapunto Bárbara-Elena(diacronía-melodía)			
	Acorde (sincronía-armonía) música- automóvil		Acorde (sincronía-armonía) música- arma de fuego

Estructuralmente, por medio de estos planos se desarrolla —en gran medida— la dimensión narrativa de la obra. Los “remates armónicos” también se establecen dualistamente. Ya señalé que el plano narrativo de Bárbara tiene una condición generalmente violenta, sexual, veloz, impetuosa. Además, ella muere en un accidente automovilístico, lo que consolidaría la comparación Bárbara / auto–arma. En cambio, el de Elena es aparentemente más pasivo, contemplativo y afable. Repito, *aparentemente*. Aunque se nos represente el personaje de Elena como mucho más sosegado que el de Bárbara, es por ella, en buena medida, que se cometen los asesinatos y por quien el relato está contextualizado en un ambiente arrabalero y criminal. Así, a pesar del contraste evidente entre uno y otro plano, éstos nunca se oponen del todo (como las melodías contrapunteadas). Ambas dimensiones narrativas se

complementan, tal y como sucede con el “acorde”, sólo que, en el primer caso, la relación se establece diacrónicamente, mientras que en el segundo opera en forma sincrónica.

Al conceptualizar a *Desde la tersa noche* a partir de los elementos estructurantes aquí señalados (tema-motivo, contrapunto y remates armónicos), la novela de Ruvalcaba parece contener todo lo necesario para ser identificada como una composición musical: existe un motivo musical (*Concierto para violín* de Brahms) que se repite permanentemente a lo largo del texto y que le da consistencia referencial a la obra; hay un desarrollo melódico-narrativo que no sólo hace que la novela se desenvuelva literariamente, sino que, por medio del contrapunto, adquiere una densidad y complejidad propia de una sofisticada composición. Y, por último, dicho desarrollo polifónico se remata por medio de descripciones comparativas que enlazan y superponen dos importantes, significativos y elocuentes elementos (la interpretación musical y el arma/auto) como si de un remate con acorde se tratara.

Tal identificación de la estructura literaria como estructura musical se ve también respaldada por los insistentes contenidos musicales que toda la obra de Ruvalcaba presenta, en particular sus novelas *Desde la tersa noche*, *Desgajar la belleza*, *Músico de cortesanas* y *Temor de Dios*, por no mencionar los textos ensayísticos y periodísticos. De aquí que no parezca raro que las estructuras musicales, bien comprendidas por un autor cuya educación musical es notable, sean asimiladas en su universo narrativo, y que dichos procedimientos compositivos invadan, consciente o inconscientemente, el tejido literario del autor de *52 tips para escuchar a Mozart*.

## Capítulo V

### EL MÚSICO, FIGURA POÉTICA

Una vez destacada la importancia de la música en la obra de Eusebio Ruvalcaba, corresponde ahora revisar el papel del intérprete musical o del compositor como héroe de la trama narrativa, dado que en varias de sus novelas el protagonista es músico. Tal es el propósito del presente capítulo.

Una somera revisión de la biografía y las características emocionales y psicológicas de Gabriel Bonada, puede darnos una idea de su naturaleza romántica. Se trata de un músico parcialmente retirado. Ha renunciado a su orquesta y ahora vaga al lado de una atractiva prostituta por las calles de la Ciudad de México, acompañado también de un indigente que es un erudito *sui generis* y muere alcoholizado. En su pasado reciente, Bonada fue piloto de autos de carreras. Bárbara, su pareja, era una apasionada mujer con la que sostenía febriles y orgiásticos actos sexuales, además de compartir un gusto suicida por la velocidad. Bárbara muere en un accidente automovilístico en el que Gabriel va manejando. Asimismo, el lector también sabe que, durante la niñez del protagonista, escuchaba en su casa el *Concierto* de Brahms.

Son varios los rasgos del protagonista que pueden identificarse a partir de este escueto mapeo. Los más evidentes y acusados son: su condición artística y su sensibilidad por la belleza; su búsqueda de la utopía; el rechazo de los cartabones racionalistas; la reivindicación de lo marginal; y su destino trágico. Este último nos encamina a conceptos claramente románticos sobre la vida y el arte, pues, como sostiene Rafael Argullol: “Lo que distingue a la mente romántica no es el procedimiento objetivo o subjetivo en el proceso de

creación artística, sino una concepción del mundo, nueva y revolucionaria, centrada en la conciencia, diversamente manifestada, de la irresoluble condición trágica del hombre moderno.»<sup>74</sup>

- Belleza y verdad

Gabriel, como ya mencioné, fue un intérprete de violín que renunció a su participación en connotadas orquestas. Sin embargo —y a pesar de su voluntaria renuncia—, sigue pensando en la música como parte sustantiva de su vida. Ya no toca, pero vive como si tocara. Todo lo que hace, desde lo cotidiano hasta lo extraordinario, tiene un referente musical. Un ejemplo palpable son las ya señaladas comparaciones que establece entre manejar un instrumento musical y portar un arma de fuego o conducir un automóvil a alta velocidad. En estos casos está equiparando el acto de la interpretación con prácticas cercanas a la muerte, el vértigo, la pasión, el vacío. Así, la música que él considera digna debe ser aquella que busca el instante absoluto. Una música que rebase lo racional y sistemático y se aventure por lo insondable del alma humana.

Tal forma de percibir el arte coincide con los principios románticos de Verdad y Belleza. El artista romántico busca al Uno que vendría a ser el absoluto, la unidad y la concordia de todos los desgarramientos y contradicciones que suponen la realidad y la vida. Y los románticos ubican en el valor y la belleza el punto en donde el héroe puede encontrar el instante en el que el ser —limitado y finito— participa del Uno, y puede asimismo

---

<sup>74</sup> Rafael Argullol, *op. cit.*, p. 52. Es importante mencionar que el término Romanticismo se asume, en el presente trabajo, más como una actitud ante la vida que como un periodo histórico o una corriente estética. Desde este punto de vista, existen personalidades románticas en todas las épocas y todas las geografías, al margen de que los cánones: a) favorezcan o, b) limiten esta expresión de la naturaleza humana, como ocurrió durante los siglos XVIII y XIX —y como ocurre a partir de la posmodernidad— para el primer caso; y, para el segundo caso, como sucedió durante el oscurantismo y los inicios de la Ilustración.

vislumbrar la armonía, aparentemente inexistente en la mudable, vana e intrascendente cotidianidad. En *Desde la tersa noche*, Bárbara se entrega a los hombres que destacan por su valor, mientras que Gabriel encuentra la belleza en la velocidad, el erotismo y, por supuesto, en la música. Afirma el violinista:

Entre tocar a Tartini y manejar un Porshe en pista mojada; tomar una curva cerrada a setenta kilómetros por hora y tocar con firmeza y soltura la sonata del Trino del Diablo no hay la menor diferencia. Porque en ese momento lo único que te estás jugando es el prestigio. El prestigio de uno solo, de uno mismo. Es el único que cuenta. Es el prestigio por el que un borracho se tambalea sin caer, por el que una puta se acuesta gratis con un hombre guapo o cautivador o vil. Es el prestigio que te obliga a dar un trago de tequila tras otro sin hacer el menor gesto, pero también es el prestigio que te obliga a llorar como un bebé cuando te dicen que tu padre ha muerto.<sup>75</sup>

La interpretación musical es aquí una forma sublime de existir, por lo menos durante unos instantes, tal y como lo es la plenitud sexual, el vislumbre de la muerte, la luminosa embriaguez o el vértigo al ir al volante de un auto deportivo. En este caso la música, más que una disciplina, es una toma de posición ideológica y hasta existencial. Los mismos criterios con los que se asumen decisiones temerarias o suicidas deben funcionar como motivación para tocar una sonata.

Y ¿por qué entre tocar música y manejar un bólido “no hay la menor diferencia”? Gabriel es, en términos cortazarianos, un perseguidor.<sup>76</sup> Busca la belleza, el éxtasis, la totalidad. Y sus hallazgos siempre son a través de actos inmersos en la transgresión; ahí es

---

<sup>75</sup> Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*, p. 14.

<sup>76</sup> V. *infra*, Cap. I, pp. 14-15.

donde él encuentra la belleza, para lo cual es igualmente válido ser músico, piloto o amante de una prostituta, “Pues el «ser Uno con Todo», el volver el Yo, a los brazos del Infinito, está permitido a quien profesa una condición estética, a quien se hunde en la plenitud de la Belleza.”<sup>77</sup>

Ahora bien, tales actos deben ser de una naturaleza radical. Estamos hablando de una búsqueda que va más allá de triunfar en una carrera, o de interpretar decorosamente una pieza artística. Bajo la visión romántica, toda verdadera empresa debe ser riesgosa, y debe poner en juego el valor de la vida, de aquí que Hölderlin, verdadera síntesis del Romanticismo, diga que “A quien sufre con lo extremo, le conviene lo extremo.”<sup>78</sup> De tal manera nuestro protagonista se hace de una vida atribulada, al borde siempre del peligro, la muerte y la criminalidad, y al lado de personajes extremos y marginales. Y eso será como tocar el *Trino del diablo*, de Tartini; es decir, como atreverse a tocar una composición desbordante de virtuosismo.

- Irracionalismo

Isaiah Berlin, citando a William Blake, sostiene que “El arte es el árbol de la vida [...] La ciencia es el árbol de la muerte.”<sup>79</sup> Esta máxima coincide con lo que expresa Gabriel Bonada, quien rechaza cualquier intento de racionalización de la existencia y, particularmente, del arte:

Lo que más odiaba: la gente parece interesarse por los músicos más por lo que hablan que por lo que tocan. Me admiraba cada vez que

---

<sup>77</sup> Rafael Argullol, *op. cit.*, p. 99.

<sup>78</sup> *Ibid*, p. 58.

<sup>79</sup> Isaiah Berlin, *op. cit.* p. 78.

abría el periódico. Lo normal era encontrar entrevistas a músicos. Todos tenías cosas que decir. Igual de risibles unas que otras. Los compositores vociferan que están haciendo la mejor música del mundo. Gritan a los cuatro vientos nombres que nadie entiende ni a nadie le interesan. Los virtuosos lloran por lo difícil que es tener éxito, fama, difusión. Los críticos escriben sandeces que sólo los revela como músicos frustrados. Y así sigue el juego y entre ellos se insultan y se ensalzan, o hablan de influencias entre sí. Nada tiene que hacer un músico con la palabra. No le corresponde. Que toque y se acabó, que componga y se acabó. Por eso me había ganado muchos enemigos. En más de una ocasión me había reído de los músicos intelectuales, aquellos que tenían juicios para todo –juicios profundos y aburridos–, y que por eso tenían poder. Me había reído de ellos cuando los escuchaba no hablar, sino tocar: cuando me daba cuenta de dónde provenían tanto seso. Porque si fueran buenos músicos les perdonaba todo, hasta que fueran inteligentes.<sup>80</sup>

Desde un punto de vista manifiestamente romántico, el protagonista está denunciando la dictadura de la razón y lo innecesario de aquellos “músicos intelectuales”, es decir, artistas que objetivan sistemáticamente su quehacer estético.

En el terreno amoroso Gabriel asume idéntica actitud, tanto con Bárbara como con Elena. Rafael Argullol cita un poema de Keats que parecería una paráfrasis de lo dicho y sentido por Gabriel respecto de su pareja muerta en el accidente:

...los amantes no necesitan contar  
sus penas; pálidos eran los dulces labios que vi,  
pálidos eran los labios que besé, y hermosa la forma

---

<sup>80</sup> Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*, p. 19.

que flotó conmigo por la melancólica tormenta.»<sup>81</sup>

Según esta visión romántica, si en el lenguaje hay una palabra que vale es la de la poesía. Porque ésta es la única capaz de enunciar, de manera articulada, las imprecisas y contradictorias dimensiones del ser humano. Isaiah Berlin explica la génesis de la irracionalidad romántica y nos dice cómo, a partir de Rousseau, la verdad y la felicidad, antes unívocas y diáfanas, se identificaron como valores problemáticos, insospechados. Lo importante fue que a partir del Romanticismo la razón cartesiana, el sentido común y la infalibilidad lógico-aristotélica dejaron de tener viabilidad universal, sobre todo en el terreno de la estética —en donde comenzaron a privar los conceptos de inspiración, individualidad y originalidad—. De aquí que un músico de estirpe claramente romántica, fanático de Brahms, el amor y la belleza, y obseso de los entornos marginales y amenazantes, tenga una clara vocación irracional y transgresora.

- Marginalidad

Gabriel escapa de una realidad “estable” en la que fungía como músico prestigioso y con futuro. Después se hace piloto de carreras, logra algunos patrocinios y un trofeo de primer lugar, pero también renuncia. Parecería que nuestro personaje sigue un patrón en el que cualquier clase de consistencia laboral fuera rechazada. Su biografía descansa, en buena medida, en una voluntaria y casi ascética sucesión de despojos. De nuevo, el protagonista de *Desde la tersa noche* se comporta como un convencido romántico, puesto que este

---

<sup>81</sup> Rafael Argullol, *op. cit.*, p. 164.

buscar y habitar los márgenes es una característica casi emblemática de los héroes adscritos al Romanticismo.

La renuncia de Gabriel a la estabilidad laboral, económica y existencial está en total consonancia con un espíritu fáustico, pues el personaje goethiano, a pesar de tener conocimientos e incluso ser un prestigioso sabio, elige las experiencias vitales de la vida y, de la mano de Mefistófeles, se hunde en los abismos sensoriales y extrasensoriales que le otorguen ese misterioso conocimiento que sólo el diablo o Dioniso son capaces de brindarle. Pero dejemos que el mismo Goethe nos lo señale:

Al vértigo me abandono, al más amargo de los goces, al odio amoroso, al enojo avivador. Mi pecho, curado ya del afán de saber, no debe cerrarse de hoy en adelante a dolor alguno, y lo que está repartido entre la humanidad entera quiero yo experimentarlo en lo íntimo de mi ser; quiero abarcar con mi espíritu lo más alto y lo más bajo, acumular en mi pecho el bien y el mal de ella, extendiendo así mi propio ser al suyo, y como ella misma, estrellándome yo también al fin.<sup>82</sup>

Parecerían palabras de Gabriel justificando sus elecciones y su estilo de vida. Y no sólo es él quien vive, piensa y se comporta a la usanza de un héroe romántico. Los personajes que más y mejor acompañan al protagonista también suelen tener dicha configuración idealista y desgarrada. Pensemos en *El Táimex*, el teporocho de quien Gabriel afirma: “Una sola vez lo había visto tocar el piano. En el bar Sena. Increíble. Yo no tenía idea de que fuera

---

<sup>82</sup> J. W. Goethe, *Fausto*. México: Editorial Cumbre, 1982, pp. 54-55.

músico. Cosa que negó, por supuesto. No sé leer música, toco de oído. Pero lo hacía muy bien. Era un músico nato.”<sup>83</sup>

Lo mismo podemos decir de Bárbara, quien “había perdido su virginidad muy joven a manos de un torero. Los hombres que se jugaban la vida la mataban. Perdía con ellos y por ellos.”<sup>84</sup> Hay que recordar, también, que Bárbara muere en un accidente automovilístico. Nos encontramos, pues, con personajes que buscan hacer de su vida una aventura extrema, y que en ese anhelo dan forma a una novela terriblemente desolada.<sup>85</sup>

Volviendo al tema del espíritu romántico, esta “disipación” existencial obedece a la idea de belleza como camino de vida. Pero se trata de una belleza trágica, pues ésta sólo es posible advertirla, según el Romanticismo, en los límites más sórdidos y devastadores; sólo ahí es posible encontrarla en estado puro, porque la belleza apolínea, aséptica y equilibrada, obedece a un mediocre gusto burgués, y se inserta en el universo de lo convencional, universo de donde el artista romántico intentará escapar a como dé lugar.

- Aislamiento

Según el esquema del héroe o artista romántico, una vez que la belleza se supone identificada con la verdad (no racional ni científica, sino iniciática y trascendente), el héroe emprende la búsqueda de ese ideal por medio de una actuación vital, extrema, límite y transgresora. Sin embargo, tal exploración termina por aislar al artista-héroe, pues el Ideal no puede ser poseído en su totalidad. La Belleza y la Verdad siempre se resbalan de las

---

<sup>83</sup> Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*, p. 89.

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 99.

<sup>85</sup> ¿Qué mayor desolación en la vida que tener que matar al propio padre? Irma, una de las meretrices de la novela, le da un balazo por la espalda a su papá, quien: 1) la violaba consuetudinariamente, 2) le había hecho un hijo y 3) la obligaba a prostituirse para mantener a la “familia”.

manos y se desvanecen frente a sus ojos. Por eso el personaje tiende a encerrarse física y espiritualmente, y desde su reclusión persigue las pistas de ese inalcanzable absoluto. Gabriel parece seguir las notas de ese artista-héroe al pie de la letra, tanto en su búsqueda del amor y las experiencias vitales, como en sus ejecuciones al violín:

Tenía estudiados cuando menos diez conciertos: los números tres, cuatro y cinco de Mozart, el de Beethoven, el de Brahms, el de Bach, el de Mendelssohn, y el de Sibelius. Cuidado, que estudiados no significaba puestos; no digo que fuera yo capaz de tocarlos, pero los conocía y estudiaba con fe ciega los pasajes más difíciles de cada uno de ellos. Me faltaban años luz para dominar las cadencias, pero cada vez que resolvía alguna dificultad brincaba de gusto. Ultimadamente cada violinista era dueño de tocar lo que se le diera en gana, de ir avanzando en el dominio de su instrumento conforme se le facilitara. Pero alguien alguna vez metió la pata. Por ahí algún despistado dijo que todo violinista había de probarse frente al público, y no nada más un auditorio compuesto de profanos sino también de músicos. Los atrilistas de la orquesta que están atrás de ti esperando como hienas a que te des el primer atorón, porque enseguida vendrá otro y otro más.

Sin embargo, yo no estaba de acuerdo, y estudiaba no para presentarme ante nadie, sino ante mí mismo. Ese sí que era un privilegio.<sup>86</sup>

Gabriel piensa que nunca va a poder tocar como los compositores merecen. Es probable que sus ejecuciones sean sobresalientes o incluso magistrales, pero eso jamás lo sabremos, porque la reflexión está hecha en primera persona y por lo tanto desconocemos su grado de objetividad. Podríamos especular con la idea de que el personaje es un virtuoso, pero lo

---

<sup>86</sup>Ruvalcaba, *Desde la tersa noche*, pp. 64-65.

único que sabemos con certeza es que él no se considera así. Lo importante en este fragmento es el énfasis puesto en la vocación marginal de Gabriel Bonada, quien se niega categóricamente a tomar en cuenta las valoraciones de sus colegas o del público. Sólo él tiene la conciencia y la capacidad para valorarse como artista, y se valora muy poco. Por lo tanto su reacción inmediata es el aislamiento artístico. No importan los aplausos ni la aprobación o reconocimiento del gremio. Lo verdaderamente trascendental es la búsqueda de la interpretación perfecta. En este terreno él prefiere la opinión de sus amantes o de sus amigos más cercanos. Llega a tal punto su desprecio por los premios, los gremios y las distinciones, que cancela completamente la posibilidad de ser un músico reconocido para dedicarse a vagar a lo largo y ancho de una ciudad hostil, experiencia ésta que concibe como entrega estética, puesto que la asume a la manera de una interpretación musical: vive como si sus días fuesen las notas de una pieza romántica y arrebatada:

Esa sensación extraña y voluptuosa de no atisbar a nadie, absolutamente a nadie delante de ti, es quizá la mayor sensación de triunfo que puede experimentar un piloto, la más fidedigna certidumbre de que va a la cabeza y de que ya nadie puede detenerlo. Ni nada. Cero nervios, cero errores, cero fracasos. Y es exactamente la misma sensación del violinista cuando por fin se acerca al final de la obra. Yo lo viví, aun en las simples piezas que tocaba en bodas: cuando el final se aproximaba, le imprimía a las últimas frases más vigor, más velocidad, al punto de que obligaba a la gente a voltear y a que paladearan conmigo esa extraña e irrenunciable sensación de triunfo.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> *Ibid*, pp. 137-138

- Vida igual a obra

Por último, hay que reiterar una característica muy acusada en la prosa de Ruvalcaba, y que en *Desde la tersa noche* se manifiesta con nitidez y voluptuosidad: el autor está siempre representándose en sus creaciones literarias. No se trata de un novelista que invente personajes autónomos y con voz propia, independientes de su creador, sino que les transmite una impronta sentimental, ética y cultural. En sus novelas, cuentos y poemas es común que el protagonista sea músico, y en toda su literatura aparecen elementos que resultan trozos evidentes de su vida. Por ejemplo, en *Músico de cortesanas* hacen acto de presencia personalidades como Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Agustín Lara, Toña la Negra y, por supuesto, don Higinio Ruvalcaba. En *Desde la tersa noche* el gran escenario es la ciudad de México, particularmente —como ya se mencionó—los rumbos relevantes para el escritor.

Si tomamos en cuenta esta faceta autobiográfica y la articulamos con el carácter heroico-trágico de sus personajes, desembocaremos en otra confluencia con el Romanticismo. El artista romántico ve a la obra de arte como un medio para la expresión de su espiritualidad, como asidero de sus preocupaciones estéticas. Así, el héroe no sólo emprende una aventura personal y solitaria, ya que la obra de arte en la que está participando es también concebida como andanza existencial del autor. Es un acto de traslación estético-personal en donde el protagonista desempeña un papel fundamental porque se convierte en alter ego del escritor; es su espejo proyectando, reflejando el acto creativo que significa escribir una novela. El autor como demiurgo, como creador de mundos en donde conviven armónicamente justicia, belleza, erotismo y música.

En la novela de Ruvalcaba se confirma la afirmación romántica de que “[...] el protagonista, joven, *âme sensible* y desdichado a causa de la injusta incompreensión de su época, es una apenas velada autoproyección del autor.”<sup>88</sup>

Por lo anteriormente expuesto, es claro que tanto el gusto por lo marginal y la disipación como la búsqueda de la belleza en territorios limítrofes, obedece a un esquema romántico del héroe novelesco y del artista en búsqueda de ideales absolutos. Este modelo funcionó como proyecto estético e ideológico dominante, al grado de penetrar en el inconsciente colectivo de la cultura occidental y volverse canon. El artista incomprendido, marginado e insolente, al lado de mujeres fatales, tal vez adictas o enfermas, con destinos trágicos, que le enseñan al héroe-artista caminos insospechados dentro de ámbitos extremos y sórdidos, es el cuadro general de infinidad de relatos producidos bajo el sello del Romanticismo. Y nuestro personaje no es la excepción. Gabriel Bonada juega el papel de artista decimonónico al pie de la letra, pero trasladado al posmodernismo del siglo XX, con lo que Ruvalcaba refrenda que el Romanticismo es más una postura existencial que una geografía, una época o una estética determinadas.

La muerte de Bárbara y de *El Tímex* —personificaciones de la Belleza y la Amistad, respectivamente—, el amor que Gabriel siente por la música, así como su vocación por experiencias extremas e intensas, operan en *Desde la tersa noche* de manera paradigmática. No es casual que dos de los arquetipos existenciales de Eusebio Ruvalcaba sean Modesto Músorgski y Silvestre Revueltas, músicos que encajan a la perfección en este modelo. Finalmente habría que reiterar que, si nuestro personaje resulta ser una especie de artista-en-la-vida, tendríamos, entonces, que pensar el relato como una pieza musical. De ser así, la estructura narrativa de la que he venido hablando en la presente tesis, así como la

---

<sup>88</sup> Rafael Argullol, *op. cit.*, p. 45.

referencialidad temática y sonora, estarían funcionando como las partes de un concierto en cuyo desarrollo nuestro protagonista es músico, héroe y perseguidor, y en donde la personalidad de cada uno de los tres personajes principales se corresponde con la línea melódica de cada uno de los tres movimientos del *Concierto de Brahms*.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Queda por mencionar una extraña y asombrosa similitud entre el final de *Desde la tersa noche* y el de *Música del azar*, de Paul Auster. En ambos desenlaces hay música, autos, velocidad y muerte. No se abunda en esta coincidencia porque rebasaría el propósito de la presente tesis; sin embargo, vale la pena destacar este hecho para futuras investigaciones.

## CONCLUSIONES

La música y la literatura han estado vinculadas desde siempre. Las palabras tienen ya, de por sí, una estructura acústica, y las oraciones un ritmo, una eufonía. La métrica poética no es más que la transcripción lingüística de la regularidad sonora, tan evidente en la música. Por otro lado, la música como tema siempre ha sido una constante: Ulises escucha a un aedo cantar sus propias aventuras en la *Odisea*; la poesía trovadoresca no se concibe sin instrumentación, y no era raro que las ilustraciones que acompañaban a la poesía medieval representaran instrumentos musicales; Garcilaso dibuja a sus bucólicos personajes cantando al son de una zampoña; Thomas Mann describe a Adrián Leverkühn, en su *Doktor Faustus*, como un endemoniado compositor. Por su parte, la literatura del siglo XX incorporó a la música como parte integrante de su estética. Y no se trata sólo de que la música haya servido como tema o referente de importantes obras del siglo pasado, sino que operó a niveles formales y estructurales.

En el caso de Eusebio Ruvalcaba, la música aparece insistentemente, con una presencia tal que abarca muy distintos terrenos y géneros. Es posible encontrarla en la propia vida del autor; y, trasladada a su obra, mediante recursos diversos: referencias intertextuales, factor estructurante, *leitmotiv*. La música es un hilo conductor que entrecruza toda la trayectoria existencial y creativa de Ruvalcaba.

*Desde la tersa noche* es un ejemplo paradigmático de lo señalado. Pero no es el único. Están también *Músico de cortesanas*, *Temor de Dios*, *Con olor a Mozart*, *Al servicio de la música*, *La música*, *Con los oídos abiertos*, *52 tips para escuchar a Mozart* y

*Juguetería musical*, entre otros. Éstas, sin embargo, son sólo las muestras más evidentes de tal sustrato musical. Toda su obra es una constante reflexión sobre la interrelación entre los mundos musical y literario.

La presencia de la música en la obra del narrador jalisciense se explica de manera extraliteraria por medio de su biografía, verdadero factor liminar que determina su orientación melómana. Su “entorno natal” estuvo simple y llanamente envuelto de sonidos, intérpretes, compositores e instrumentos. La música fue *el* lenguaje que desde siempre se practicó a su alrededor, y que él mismo, ya como adulto, se ha encargado de cultivar, tanto en su espacio profesional —a través de la literatura—, como en su vida familiar, trasladando las mancuernas heredadas padre-violín/madre-piano a su propia descendencia: León Ricardo, su hijo, estudia violín, y su hija Erika Coral, piano.

En este mismo ámbito de la vida privada, también hay que tomar en cuenta el carácter confesional de las construcciones literarias de Ruvalcaba. No son, los suyos, textos herméticos, sino que funcionan como proyecciones personales a partir de los personajes, anécdotas, datos e ideas que ahí se presentan. Por ello, su biografía cobra un especial relieve al momento de intentar señalar las motivaciones estéticas de sus novelas.

Puesto que los referentes siempre contienen una gran concentración de sentido —ya que mediante ellos se convocan de manera sucinta épocas, lugares comunes, temperamentos o estilos—, tendrán variadas e importantes maneras de operar dentro del texto. El referente musical en *Desde la tersa noche* tiene, en primer lugar, el valor de “autoridad”. El peso que en determinados ambientes musicales puede tener el nombre Mozart o el de cualquier afamado intérprete, convierte al referente en paradigma moral y estético.

Otra función de los referentes musicales es la de caracterizar a un personaje o entorno. La mención de una obra, los giros dialectales, los lugares comunes y demás elementos propios de la sociolingüística, expresados por ese personaje, nos ofrecen de una sola pincelada sus particularidades básicas. Así, el referente en la novela resulta un efectivo elemento caracterizador de los personajes que en ella habitan.

Dicha función tiene un empleo adicional como marca carnavalizadora. En la novela se mencionan y entremezclan diversas antípodas: nombres prestigiosos e incuestionables de la música de concierto en Occidente, junto con cantautores icónicos de la cultura popular; cantinas y cabarets al lado de afamados museos; fondas y restaurantes exclusivos; renombrados intérpretes de violín y músicos que sobreviven del “hueso”. Así, la novela oscila entre ambientes contrastantes que no se excluyen sino que, por el contrario, resultan complementarios, circunstancia ésta que le imprime un tono festivo y carnavalizador, y que le permite a su protagonista desplazarse con absoluta naturalidad de una pelea de box al Palacio de Bellas Artes.

Por último, el referente musical también sirve como *leitmotiv*. El *Concierto para violín* de Brahms es un elemento recurrente que funciona como una suerte de motivo-tema, cuyas notas reverberan en las páginas de la novela. La música llega a las partes más recónditas en la construcción literaria de *Desde la tersa noche*. Por un lado encontramos el elemento ya descrito del “motivo-tema”. Por el otro, al repetirse o reexponerse una misma referencia en los momentos más importantes de la novela, surge un elemento propio de la composición musical: la repetición de una frase que, ubicada en contextos diferentes, permite al escucha —o lector— percibir una consistencia y un tono distintos a lo largo de la composición —musical o literaria.

Asimismo, en la novela encontramos una suerte de desarrollo contrapunteado a partir de la alternancia de dos planos narrativos, los cuales se suceden una y otra vez estableciendo vasos comunicantes e interdependencias. Uno explica al otro y viceversa. Esta estructura contrapunteada es propia de la composición musical, pero Eusebio Ruvalcaba la traslada con autoridad y solvencia al ámbito literario. Dicha alternancia suele terminar en lo que llamé el “acorde conceptual”, que consiste en un párrafo en el que se desarrollan analogías descriptivas, es decir, se establece una equivalencia entre un elemento musical y otro existencial, para así señalar el final de una secuencia.

De esta manera, la estructura de *Desde la tersa noche* parece concebida como si de una obra musical se tratara. De ser así, podríamos considerar al autor como compositor, y al protagonista como el músico que ejecuta —cual si se tratara de una obra de arte— la partitura de su propia vida. Cabe destacar el hecho de que cada uno de los tres movimientos del *Concierto para violín y orquesta* de Brahms dota a los personajes de la novela de un tono particular: el arrebato y la pasión de Gabriel Bonada corresponden al primer movimiento; la tranquilidad y dulzura de Elena, al segundo; y la sensualidad y voluptuosidad de Bárbara, al tercero.

La narrativa de Ruvalcaba transmite una innegable visión romántica, ya sea a partir de la construcción de sus personajes, del argumento o de las ideas que subyacen en sus textos, en los cuales es común encontrar ambientes oscuros, transgresión, marginalidad, fraternidad, arte, belleza, fracaso... En *Desde la tersa noche* la impronta romántica es evidente, sobre todo en el héroe protagónico. La manera de pensar, actuar y vivir de Gabriel Bonada remite, sin equívocos, a conceptos fundamentales del Romanticismo. El más importante de ellos es la búsqueda axiológica de la belleza y la totalidad. Gabriel es un artista, y como tal —desde los presupuestos románticos— es capaz de contemplar la poesía

oculta de la realidad. También es alguien que se auto-margina de ciertos ambientes para explorar esferas sensoriales y limítrofes de la sociedad, pues, a la manera del Fausto goethiano, concibe a la vida como una aventura de indagación existencial, en donde lo convencional carece de interés y la búsqueda de lo extremo como fin justifica plenamente el uso de cualquier medio.

La música juega un papel complejo y sistemático en la construcción de *Desde la tersa noche*. A primera vista solo tenemos a un violinista cargado con una buena cantidad de referentes musicales. Sin embargo, conforme se van analizando estos elementos se descubre cómo el arte musical participa de manera polifónica en la organización del texto. La música abarca todos los niveles explorables, desde el más extrínseco —la biografía del autor— hasta los de carácter estructural, a grado tal que se vuelve la clave para la desconfiguración del texto y, con ello, para su comprensión crítica.

Por supuesto que esta novela es susceptible de leerse sin tomar en cuenta los referentes aquí anotados. Pero quien así lo haga se estará privando de utilizar los códigos que le permitan descifrar el sentido último de esta obra en particular y, en general, del corpus literario del escritor jalisciense Eusebio Ruvalcaba.

## ANEXO 1

### TÍTULOS PUBLICADOS POR EUSEBIO RUVALCABA DE 1977 A 2012<sup>90</sup>

N° progresivo	Título	Año	Género
1	<i>Atmósfera de fieras</i>	1977	Poesía
2	<i>Homenaje a la mentira</i>	1982	Poesía
3	<i>Las dulces compañías</i>	1984	Dramaturgia
4	<i>¿Nunca te amarraron las manos de chiquito?</i>	1990	Cuento
5	<i>Un hilito de sangre</i>	1991	Novela
6	<i>Músico de cortesanas</i>	1993	Novela
7	<i>Gritos desde la negra oscuridad y otros poemas místicos I</i>	1994	Poesía
8	<i>El portador de la fe</i>	1994	Novela
9	<i>Desde la tersa noche</i>	1994	Novela
10	<i>Jueves santo</i>	1994	Cuento
11	<i>Lo que tú necesitas es tener una bicicleta</i>	1995	Novela
12	<i>Betún y sangre</i>	1995	Novela
13	<i>1994, cuentos pétreos</i>	1995	Cuento
14	<i>En la dulce lejanía del cuerpo</i>	1996	Poesía
15	<i>La sabiduría de Gustave Flaubert. Selección de E. R.</i>	1996	Aforismos
16	<i>Clint Eastwood hazme el amor</i>	1996	Cuento
17	<i>Las jaulas colgantes</i>	1997	Poesía
18	<i>En defensa propia</i>	1997	Novela
19	<i>Las memorias de un liguero</i>	1997	Cuento
20	<i>Primero la A. Consideraciones en torno al ejercicio de la escritura.</i>	1997	Ensayo
21	<i>Con olor a Mozart</i>	1998	Poesía
22	<i>El argumento de la espada</i>	1998	Poesía
23	<i>Gritos desde la negra oscuridad y otros poemas místicos II</i>	1998	Poesía
24	<i>El brindis</i>	1998	Novela
25	<i>Las cuarentonas. Consideraciones sobre la mujer, el amor, la noche y temas afines</i>	1998	Ensayo
26	<i>Desgajar la belleza</i>	1999	Novela

<sup>90</sup>Las editoriales son de lo más disímolas, desde edición de autor hasta empresas líderes como Planeta o la colombiana Oveja Negra, pasando por marginales. Esto dificulta la adquisición de sus libros, algunos de los cuales resultan prácticamente inconseguibles.

27	<i>El diablo no quedó defraudado</i>	2000	Poesía
28	<i>Juego de luz</i>	2000	Poesía
29	<i>Amaranta o el corazón de la noche</i>	2000	Crónica
30	<i>Poemas de un oficinista</i>	2001	Poesía
31	<i>Con los oídos abiertos</i>	2001	Ensayo
32	<i>Diccionario inofensivo</i>	2001	Ensayo
33	<i>Desde el umbral</i>	2002	Cuento
34	<i>Banquete de gusanos</i>	2003	Novela
35	<i>Temor de Dios</i>	2003	Novela
36	<i>El hombre empuja al hombre</i>	2003	Epistolario
37	<i>John Lennon tuvo la culpa</i>	2004	Novela
38	<i>Por el puro morbo</i>	2004	Cuento
39	<i>El frágil latido del corazón de un hombre</i>	2006	Poesía
40	<i>El sol le hace daño a los ancianos</i>	2006	Cuento
41	<i>52 tips para escuchar a Mozart</i>	2006	Ensayo
42	<i>Los ojos de los hombres</i>	2007	Novela
43	<i>Al servicio de la música</i>	2007	Cuento
44	<i>Historia de los Beatles</i>	2007	Ensayo
45	<i>Juguetería musical</i>	2007	Ensayo
46	<i>Sangre de mujer</i>	2008	Novela
47	<i>57 hombres y una mujer</i>	2009	Poesía
48	<i>Una niña en la Merced</i>	2009	Cuento
49	<i>El pie de Coral</i>	2009	Poesía
50	<i>Heridas sin sutura</i>	s/f	Aforismos
51	<i>La música</i>	2011	Poesía
52	<i>Mariana, con M de música</i>	2011	Poesía
53	<i>52 tips para escribir claro y entendible</i>	2011	Ensayo
54	<i>El silencio me despertó</i>	2011	Ensayo
55	<i>Pocos son los elegidos perros del mal</i>	2012	Cuento

## ANEXO 2

### RESUMEN DE TÍTULOS POR GÉNERO Y CANTIDAD

Género	Nº de títulos
Novela	14
Poesía	16
Cuento	11
Ensayo	9
Aforismos	2
Dramaturgia	1
Crónica	1
Epistolario	1
Total	55

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- RUVALCABA, Eusebio. *Músico de cortesanas*. México: Planeta, 1993, 137 pp.
- Desgajar la belleza*. México: Conaculta-IVC, 1993, 105 pp.
- Desde la tersa noche*. México: Aldus, 1994, 150 pp.
- Con olor a Mozart*. México: UAM-Verdehalago, 1998, 75 pp.
- Con los oídos abiertos*. México: Paidós, 2001, 279 pp.
- Un hilito de sangre*. México: Planeta, 2002, 183 pp.
- Temor de Dios*. Bogotá: Oveja negra, 2003, 159 pp.
- 52 tips para escuchar a Mozart*. México: Albox Editores, 2006, 149 pp.
- Al servicio de la música*. México: Lectorum, 2007, 190 pp.
- Juguetería musical*. México: Universidad de Guanajuato, 2007, 145 pp.
- La música*. México: unas letras, 2011, 130 pp.
- El silencio me despertó. Consideraciones sobre la música, la literatura y cuestiones afines*. México: Almaqui Editores, 2011, 364 pp.

### BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- ACKERMAN, Diane. *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Anagrama, 2000, 378 pp.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2002, 272 pp.
- ARGULLOL, Rafael. *El héroe y el único*. Barcelona: Acantilado, 2008, 479 pp.

- AUSTER, Paul. *La música del azar*. Barcelona: Anagrama, 1991, 251 pp.
- AYALA SÁNCHEZ, Pedro. *La música como lenguaje (una perspectiva lingüística de la armonía tonal)*. Tesis de licenciatura, México: UNAM-FFyL, 2007, 101 pp.
- BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 2003, 396 pp.
- BERISTAIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985, 508 pp.
- Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: UNAM, 2006, 69 pp.
- “El carnaval, la risa, la parodia, la comedia”, en Esther Cohen (editora). *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: UNAM, 1995, 358 pp.
- BERLIN, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus, 2000, 226 pp.
- BERNHARD, Thomas. *El malogrado*. Madrid: Alfaguara, 1985, 167 pp.
- Relatos autobiográficos. El origen, El sótano, El aliento, El frío, Un niño*. Barcelona: Anagrama, 2009, 489 pp.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1991, 597 pp.
- BRENNAN, Juan Arturo. *Cómo acercarse a la música*. México: Plaza y Valdés-SEP, 1988, 170 pp.
- CARPENTIER, Alejo. “Juego santo”, en *Obras Completas*. T. I, México: Siglo XXI, 1983, 313 pp.
- “El acoso”, en *Obras Completas*. T. III, México: Siglo XXI, 1983, 237 pp.
- Concierto barroco*. México: Siglo XXI, 1974, 92 pp.
- Cartas a Toutouche*. México: Lectorum, 2011, 476 pp.
- COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. México: FCE (Breviarios, 101), 2011, 284 pp.
- CORTÁZAR, Julio. *El perseguidor y otros relatos*. Barcelona: Bruguera, 1980, 348 pp.
- DUBOIS, Jean y otros. *Diccionario de lingüística*. Madrid: Alianza Editorial, 1986, 637 pp.
- ESCOBAR DE LA GARMA, Alberto. *Visiones del bop: la relación del jazz con el estilo de Kerouac*. Tesis de licenciatura, México: UNAM-FFyL, 2009, 97 pp.
- FUENTES, Carlos. *La región más transparente*. México: FCE, 2006, 520 pp.

- GARDUÑO OROPEZA, Susana. *La música en algunos poemas de Ramón López Velarde como idea, modelo prosódico y principio de organización*. Tesis de licenciatura, México: UNAM-FFyL, 2005, 116 pp.
- GOETHE, J. W. *Fausto*. Trad. J. Roviralta Borrell. México: Editorial Cumbre, 1982, 400 pp.
- GORDON, Samuel. *Carlos Pellicer. Breve biografía literaria*. México: Conaculta-Ediciones del Equilibrista, 1997, 140 pp.
- HAMEL, FRED Y MARTÍN HÜRLIMANN. *Enciclopedia de la música*. 2 vols., México: Grijalbo, 1987, 732 pp.
- HUGO, Víctor. *Los miserables*. Madrid: Editorial Alba, 2002, 568 pp.
- MANN, Thomas. *Doktor Faustus*. Barcelona: Altaya, 1995, 588 pp.
- MAY, Georges. *La autobiografía*. México: FCE (Breviarios, 327), 1982, 281 pp.
- MIDDLETON MURRY, John. *El estilo literario*. México: FCE (Breviarios, 46), 1976, 150 pp.
- MONZÓN, Francisco. *Semblanza de músicos mexicanos*. Xalapa: Universidad de Veracruz, 1999, 258 pp.
- PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*. México: FCE, 1990, 307pp.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: UNAM-Siglo XXI, 1998, 191 pp.
- QUINTILIANO, Marco Fabio. *Institución oratoria*. Trads. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier; pról. Roberto Heredia Correa. México: Conaculta, 1999, 630 pp.
- RALL, Dietrich y Marlene Rall. *Paralelas. Estudios literarios, lingüísticos e interculturales*. Edi. e introd. Alberto Vital. México: UNAM-IIF, 1999, 629 pp.
- SCHÜCKING, Levin. *El gusto literario*. México: FCE (Breviarios, 24), 1969, 138 pp.
- STOOPEN, María, coord., *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. México: UNAM-FFyL, 2009, 455 pp.
- VALENCIA Castillo, Francisco. *Eusebio Ruvalcaba: hacia una literatura vivencial*. Tesina de licenciatura, México: UNAM-FFyL, 2010, 77 pp.
- VALLS GORINA, Manuel. *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza Editorial (El libro de bolsillo, 334), 1971, 242 pp.

—*Aproximación a la música*. Navarra: Salvat (Biblioteca básica 63), 1971, 162 pp.

VITAL, Alberto (editor). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. México: UNAM-IIF, 2001, 526 pp.

ZAPATA, Luis. *El vampiro de la colonia Roma*. México: Debolsillo, 2010, 177 pp.

#### REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

AMARO, Lorena. “Poética, erótica y políticas del nombre propio: de la magia a la autobiografía”. Publicado originalmente en *Aisthesis* n. 47 Santiago jul. 2010. Versión On-line ISSN 0718-7181. <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718>

CANTIZANO MÁRQUEZ, Blasina. “Poesía y música, relaciones cómplices”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, no. 30, Julio-octubre, 2005: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html>

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. “Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musicales y literarias.” En *Imafronte*, N°18, 2006: <http://www.revistas.um.es/imafronte/article/view/36361>

—“Los procesos de codificación múltiple en el discurso artístico musical y literario.” En *Imafronte*, N°14, 1999: <http://www.revistas.um.es/imafronte/article/view/38141>

GORDON, Samuel. “Breve atisbo a la poesía mexicana de los años setenta y ochenta”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*: [www.utep.edu/rlmc/artgordon.htm](http://www.utep.edu/rlmc/artgordon.htm)

<http://eusebioruvalcaba.wordpress.com>

<http://hagaselamusica.com>

<http://classicmusica.blogspot.mx>

## DISCOGRAFÍA

BERNSTEIN, Leonard. *Brahms. The Symphonies / Haydn Variations / Violin Concerto / Double Concerto*. Wiener Philharmoniker. Solista en el Concierto para violín, Gidon Kremer. Hamburgo: Deutsche Grammophon, 2004.

HEIFETZ, Jascha. *Johannes Brahms. Concerto in D major for violin & orchestra op. 77 / Concerto in A minor for violin, cello & orchestra op. 102*. Boston Symphony Orchestra, Serge Koussevitzky / Emanuel Feuermann, cello, The Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy. Italia: Istituto Discografico Italiano, 2002 (sobre una grabación de 1939).

BACH, Johann Sebastian. *The Goldberg variations*. Glenn Gould. New York: Sony music, 2003.